

De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política

por

Lucía Naser Rocha

**A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in the University of Michigan
2017**

Doctoral Committee:

**Professor Gareth Williams, Chair
Associate Professor Lawrence LaFountain-Stokes
Professor Cristina Moreiras Menor
Associate Professor Sergio Villalobos Ruminott**

Lucía Naser Rocha
lunaser@umich.edu
ORCID iD: 0000-0002-7795-9223
© Lucía Naser Rocha 2017

Al amor.

Agradecimientos

Este trabajo es la culminación de un proceso que no cabe en un texto, aunque tenga como uno de sus desdoblamientos esta disertación. Mi pasaje por la Universidad de Michigan y el Departamento de Romance Languages and Literature ha sido un acontecimiento crucial en mi proceso de formación personal y profesional y en los múltiples cruces, personas, pensamientos y afectos que lo compusieron. Lo artístico y lo académico son dos dimensiones claves de esta experiencia y estoy enormemente agradecida con este programa por haberme dado la posibilidad de practicarlas y combinarlas con gran libertad, dándome también la chance de contaminarme de los pensamientos, referencias e investigaciones de los docentes y estudiantes que lo integran. Estoy profundamente agradecida por el tiempo de estudio y exploración que este doctorado me abrió, haciéndome de este modo un incuantificable regalo, que transformó a lo largo de estos años, mi pensamiento y mis modos de conocer.

Estos años me permitieron profundizar en mi formación teórica y en tanto investigadora, acercándome a espacios, personas y recursos que hicieron posible una gran maduración acompañada de múltiples y fructíferas crisis. Además de adentrarme en un mundo académico complejo, desconocido anteriormente para mí, lo que fue en extremo enriquecedor, fue muy importante haber podido realizar durante los años en UMICH, dos investigaciones y creaciones artísticas que forman parte (una de modo implícito y otro como corpus de esta tesis) del conocimiento producido durante este doctorado: *dIsCoNtInUaNiMaLiDaD* y *Error404*. La apertura del Departamento a que experimentara con diversos tipos de metodologías y herramientas durante los procesos de investigación, es algo que agradezco de corazón, porque además de la creación de estas obras, me permitió transformar mis ideas y experiencias sobre “la academia” y los límites de

lo posible dentro de ella.

Doy gracias al enorme apoyo de Cristina Moreiras quien – además de grandes aportes en los cursos y estudios realizados junto a ella - como directora del Departamento supo contemplar y comprender necesidades profesionales y personales que reconozco determinaron que mi pasaje por el programa fuera discontinuo y desparejo, al menos en cuanto a mi presencia en Ann Arbor. A Gareth Williams, quien ha sido mi tutor a lo largo de estos años, le agradezco por la confianza y por haberme introducido profunda y apasionadamente a uno de los autores que hizo mutar (y lo sigue haciendo) mi pensamiento: Jacques Derrida. A él, aunque no creo que nunca llegue a saberlo, también le estoy filosófica y poéticamente agradecida infinitamente.

Agradezco profundamente a las y los profesores que durante estos años compartieron sus conocimientos y experiencias conmigo: Gustavo Verdesio sin quien nunca hubiera llegado a Michigan; E.J Westlake quien además de sus investigaciones sobre el teatro me aproximó la posibilidad de ser coordinadora del Drama Interest Group y a través de ello poder vincularme a la comunidad de profesores y estudiantes de artes de UMich; a Amy Chavasse con quien investigué y aprendí de improvisaciones, por la complicidad en el amor compartido por la danza y la política; a Clare Croft por compartir enormes cantidades de textos y referencias sobre danza, sexualidad y género que ni había imaginado que existían y por ser una luchadora del pensamiento crítico en el duro mundo dancístico annarborita. Doy gracias a los integrantes de mi comité de tesis que aceptaron generosamente ser parte de este experimento sobre danza y política y dedicar tiempo a leer y pensar conmigo; especialmente a Larry y Sergio quienes casi desconociéndome aceptaron la inmersión intensa y extensa en estas páginas.

La materia prima de esta disertación son pensamientos nacidos en conversaciones con personas a las que debería colocar como coautoras del texto, si las reglas académicas lo permitieran. Ellas son parte de este trabajo y compartiéndoselos intentaré dar cuenta de mi agradecimiento. En particular, agradezco a Gabriel Delacoste con quien aprendo todos los días (de teoría pero también

de tantas otras cosas) y con quien tejí, entre caminatas, marchas, domingos y la vida que ahora compartimos, este texto. Texto que además de impulsarme a escribir, él me ayudó a mejorar y editar, poniendo a disposición todo su conocimiento, tiempo e inteligencia sensible. Gracias a Gabriel también por el amor, motor fundamental y por ser compañero de pensamientos y movimientos afectivos. Por último gracias por haberme enseñado tantas cosas sobre materias en las que me creía especialista; sobre todo danza.

Dado que este trabajo no sería posible sin su generosidad, agradezco también a las y los artistas que compartieron conmigo sus trabajos y/o pensamientos, que son la carne de este cuerpo textual: Wagner Schwartz, Thelma Bonavita, Cristian Duarte, Marcelo Evelin, Tamara Cubas, Daniel Kairoz, Flavia Meirelles, Sheila Ribeiro; también a los investigadores amigos Paz Rojo, Esthel Vogrig, Juan Francisco Maldonado, Nadia Lartigue, Tarina Quelho, Aimar Pérez Gali, Susan Leigh Foster, Ramsay Burt, y a André Lepecki a quien especialmente agradezco su lectura y comentarios sobre este trabajo que se inspira tanto en el suyo. Esta disertación se nutre también de lazos e influencias fuertes, de acontecimientos no previstos; dedico por eso un agradecimiento a Nadia Vera (1983-2015) por su pasión y su vida luchadora vida y luminosa que extinguieron, y también a toda su familia, Shanti, Sendic, Lucía y CuatroxCuatro entero. Si algo me afectó y afectó las temblorosas ideas que bailan en este texto fueron todos ellos. Gracias.

Finalmente quiero agradecer a mis amigas y hermana Talía Camma, Carolina Guerra y María Emilia Naser, porque me aguantaron y quisieron mucho en todos estos años de idas y vueltas, obsesionada con mis pasiones, a veces perdiéndome en ellas, y con ellas siendo siempre una fuerza gravitatoria y un cable a tierra. A Matías Beverinotti le agradezco su cariño y amistad incondicionales, de él aprendí “bocha”, no solo a pensar sino sobre las multipílicas formas en las que puede presentarse la ternura y la solidaridad.

Doy gracias a la vida por las hermosas personas que me crucé entre tantas recorridas Ann Arbor-Montevideo, y que me dejaron de este doctorado mucho más que un título, sus marcas y

presencias: Mariana Ruggieri, Marco Bruschtein, Maria Robles, Mara Pastor, Ludmila Ferrari (MaMaLuLu), Federico Pous y Jennifer Bowles, Pedro Aguilera, Shanon Dowd, Caroline Sampaio, Tomaz Amorim, el equipo de 7x7, las amigas de “La Lucha”, a Luciana Achugar, a Michael McIntyre y a la comunidad de contacto improvisación que me salvó de morir de inadaptación con sus abrazos, pesos y pieles. Muchas otras y otros se cruzaron y dejaron sus huellas y también les agradezco a sus presencias ausentes. Finalmente, agradezco a las comunidades y familias elegidas con las que he vivido y con las que vivo: la de la danza, las de la militancia, la de las maestras y maestros con y sin título que me dieron clases y calles, a los alumnos que me tuvieron al frente de algún curso llevándome al borde mismo del precipicio del pensamiento y haciéndome encontrar cosas ahí y de nuevo perderme. Agradezco al periódico *la diaria*, por no dejarse oxidar a mi escritura crítica y darme espacio para pensar (siempre pasada de caracteres). Gracias a las amigas y amigos, colegas y compinches de los múltiples proyectos, obras y experimentos en los que participé durante estos años; todas esas experiencias están de alguna forma aquí presentes.

Agradezco para terminar a las y los amigos de la vida; “las chichis” por su amistad y diferencias, al mar que además de alegrías e ideas me acercó a hermosas experiencias de vida, a Laura D’Amico, al bosque de pinos que me rodeó mientras escribía gran parte de este texto, al tiempo porque cuanto más pasa más me hace amar la vida. Agradezco también a mi familia sin quien yo no sería; y a la locura, esa experiencia tan cercana, a la vez propia y ajena, que por ser parte de mi vida me hizo salir a buscar tácticas para relacionarme con racionalidades y sensibilidades distintas y me llevó a mundos y posibilidades que jamás hubiera podido imaginar, sentir o pensar sin ella.

Tabla de Contenidos

Dedicación.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Lista de Figuras.....	ix
Resumen.....	x
Introducción.....	1
Capítulo I: Del cuerpo tropicalista a las políticas de la diversidad: miradas impolíticas a la deconstrucción de la identidad nacionalista.....	13
Parte Uno: Coreografías devorativas: de la ontología mestiza a la transitividad antropofágica.....	13
Modernismo brasileiro y Antropofagia: entre el vanguardismo y la deconstrucción identitaria.....	14
Transmutación del cuerpo en objeto y viceversa: desincronizando identidades, íconos y a “lo brasileiro” en <i>Transobjeto...</i> de Wagner Schwartz.....	17
Tropicalia, Vaudeville, fruticalismo, biopolítica, fantasías en venta y cuerpos de moda en el sampleo identitario de <i>Eu sou uma fruta...</i> de Thelma Bonavita.....	29
Devoración de lo popular o fagocitación del mito: bases y clímax de la disputa por la identidad brasileira y sus posibles desviaciones.....	40
Parte Dos: Mestizaje, antropofagia y diversidad: tres escenas en la dramaturgia brasileira de la identidad nacional y sus bases raciales y culturales.....	51
Monocultura mestiza y brasileiridad: protagonistas, comisarios y subalternos del nacionalismo en Brasil.....	53
Del arte contemporáneo y la contemporaneidad: entre la diversidad popular-nacional, el poder político y la indigestión cultural.....	69
Parte Tres: Transitividad y archivo: hacia una impolítica postnacionalista de la impersonalidad social.....	86
Entre el pasado en tercera persona y un futuro impersonal.....	95
Consideraciones finales.....	103
Capítulo II: Memoria Performativa y la impersonalidad del cuerpo como archivo.....	111
Parte Uno: Del sujeto narrador a la memoria incorporada: el giro historiográfico en los cuerpos-archivos de la danza contemporánea.....	113
Parte Dos: Las listas de tu vida: memoria, performance y cuerpos del archivo en <i>THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS</i> de Cristian Duarte.....	121
Entre la lista práctica y la lista poética: los 100 de Duarte y el infinito de la estética.....	129

La lista poética: el cuerpo es un archivo y archiva un cuerpo.....	139
Parte Tres: Contemporaneidad arcaica en el Brasil pre y trans nacional.....	143
Arcaico-contemporáneo: épicas sertanejas y rituales de resistencia, muerte y comunidad en el Brasil modernizador.....	146
Dislocaciones: entre el desentierro de los cuerpos y la profanación de sus lugares asignados.....	153
¿Pensar desde afuera? Extranjerismo post-nacional y el mesianismo nómada de Evelin- Conselheiro.....	159
Fuera del círculo (o cuando la microcomunidad <i>no</i> es la medida de todas las cosas).....	170
Conclusiones: Semillas de pasados nacionales y coreográficos enterrados.....	172
Archívese.....	176
Capítulo III: Vida, danza y política: un problema a rehistorizar.....	182
Parte Uno: Entre el fin de la representación y el error de conexión en la danza contemporánea.....	186
Parte Dos: Del campo artístico al campo expandido de lo social.....	190
Coreografía: un problema a practicar.....	194
Danza contemporánea: de lo revolucionario a lo democratizador.....	201
¿Qué estética y qué política? Danza e izquierda: examinando los cimientos de una nueva (de)construcción.....	203
Pol/éticas del cuerpo y heterotopías por venir.....	208
Democratizar la danza, politizar lo sensible: entre la rebeldía cotidiana, el fin de la danza y la coreografía expandida. Reimaginando la historia (y la política) desde el presente hacia atrás	211
Entre la historización crítica del vanguardismo y su renovación: ¿retomando o saliendo de la vía vanguardista?.....	215
De proveedor de contenido a generador de contextos: la relación y la experiencia como planos de composición.....	239
Parte Tres: ¿Independientes de qué? Cuando el movimiento no nos necesita.....	245
La inmadurez de un viejo campo: entre el utopismo y el estado.....	251
Capítulo IV: Dancificación de la política.....	257
Poner el cuerpo en la escena política	259
Composiciones colectivas en el espacio público.....	266
Brasil 2013: ciudades rebeldes y multitudes no identificadas.....	284
Coreopolítica y derecho a la ciudad: catracas para quien precisa.....	313
Manifestación: entre la singularidad impersonal de la comunidad y la dispersión de la multitud.....	318
Consideraciones finales.....	335
Lecciones del futuro.....	339
Obras citadas.....	341

Lista de Figuras

Figura 1. Manifestación por Passe Livre en <i>Brasil Post</i>	263
Figura 2. Manifestación contra la suba del boleto, MPL en <i>El País</i>.....	287
Figura 3. Cronología de las manifestaciones antes de 2013 en <i>Ciudades Rebeldes</i>.....	289
Figura 4. Represión a las manifestaciones de junio del 2013 em <i>Blog Adeilton9995</i>.....	290
Figura 5. Manifestación pro-Impeachment en <i>La Nación</i>.....	295
Figura 6. Manifestación Pagar o Pato contra la corrupción y la rata del MPL em <i>Twitter</i>.....	296
Figura 7. Captura de pantalla del tutorial “Dança Pro Impeachment” en <i>Youtube</i>.....	297
Figura 8. Héroes contra la corrupción visten trajes de Power Rangers. <i>Revista Forum</i>.....	300
Figura 9. Black Blocks en Brasil en <i>Ensaíos de genero</i>.....	327
Figura 10. “Por una vida sin catracas” slogan de MPL en Web de <i>MPL</i>.....	330

Resumen

De La Politización De La Danza A La Dancificación De La Política

Esta disertación parte de un análisis de las formas de politización de la danza contemporánea en el campo cultural brasileiro y culmina en el estudio coreográfico de las movilizaciones de protesta de Junio de 2013, que tuvieron lugar en el espacio público de varias ciudades de este país. La disertación analiza las obras *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* (Wagner Schwartz), *Eu sou uma fruta gogoia em 3 tendências* (Thelma Bonavita), *Matadouro* (Marcelo Evelin), *The Hot 100 Choreographers* (Cristian Duarte), *Lote* (Duarte), *Como _CLUBE* (Bonavita) y *Proyecto Multitud* (Tamara Cubas) con el objetivo de observar cómo en diálogo con sus contextos, problematizan la identidad, la historia, la nación, al cuerpo como archivo y a los modos en los que estas dimensiones organizan la vida social contemporánea. En diálogo con el abordaje de Jacques Rancière sobre la política de la estética (*The politics of aesthetics...*) y el de André Lepecki sobre “coreopolítica” (“Coreopolítica...”), la disertación se propone problematizar los modos en que lo coreográfico es o no capaz de interrumpir sensibilidades hegemónicas y crear nuevos espacios de experiencia y relación. Posteriormente estas conceptualizaciones son contrastadas con el enfoque “impolítico” desarrollado por autores como Roberto Esposito (*Terms of the political...*) y Alberto Moreiras (*Línea de sombra...*). Los capítulos uno y dos se concentran en obras escénicas que discuten performativamente la identidad brasileira y los procesos históricos y semióticos en disputa en su conformación, haciendo foco en las tensiones entre lo global y local y en la historia brasileira. El capítulo tres se enfoca en la historia y convenciones del campo dancístico brasileiro y uruguayo; el énfasis de su recorrido está puesto en la tensión entre lo espectacular y lo fenomenológico, que a lo largo de la historia dan lugar a poéticas y políticas que conviven conflictivamente. El capítulo se

enfoca en diferentes modos de entender la representación y la comunicación de los lenguajes dancísticos que anteceden a la danza contemporánea así como a los que la habitan. Para ello la disertación presta atención a los marcos artísticos, políticos y culturales que intervienen en los procesos de composición, presentación y decodificación de la danza escénica contemporánea. Atendiendo a las formas teatrales y comunicativas de la danza y del cuerpo, la disertación busca recuperar la potencia política de la dimensión experiencial de las prácticas dancísticas, así como las herramientas organizativas y contrahegemónicas de la coreografía. La tensión entre lo experiencial y lo espectacular expone paralelismos entre la danza y la política y abre preguntas que la disertación aborda al analizar el modo en que manifestaciones públicas y masivas de protesta irrumpieron en la escena política brasilera, incidiendo a través de acontecimientos imprevisibles sobre los procesos políticos institucionalizados de la democracia liberal nacional. El cuarto y último capítulo retoma el foco en Brasil para observar ya no propuestas artísticas, sino el modo en que lo coreográfico en tanto marco de y para la organización social interviene en lo político a través de la generación de encuentros presenciales de los cuerpos y de experiencias colectivas que disparan procesos de transformación comunitaria e intersubjetiva. Las reflexiones finales presentan algunas posibles vías para profundizar e intervenir sobre la crisis de representación que afecta a la danza y a la política en la contemporaneidad.

Abstract

From The Politicization Of Dance To The Dancification Of Politics

This dissertation moves from the analysis of the ways contemporary dance is politicized in the Brazilian cultural field to the massive protests that shook many cities of that country since June 2013, read as choreography. The dissertation analyzes the dance pieces *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* (Wagner Schwartz), *Eu sou uma fruta gogoia em 3 tendências* (Thelma Bonavita), *Matadouro* (Marcelo Evelin), *The Hot 100 Choreographers* (Cristian Duarte), *Lote* (Duarte), *Como _CLUBE* (Bonavita) y *Proyecto Multitud* (Tamara Cubas), to observe how, in dialogue with their contexts, they problematize identity, history, nationhood and the body as archive, in order to analyze the ways these dimensions organize contemporary social life. In dialogue with the approaches of Jacques Rancière about the politics of aesthetics (*The politics of aesthetics...*) and André Lepecki's about coreo-politics ("Coreopolítica..."), this work aims to discuss the ways in which choreographic tools are able or not to interrupt hegemonic distributions of the sensible and to create new spaces of experience and relation. These conceptualizations of politics are contrasted with the "impolitic" approach developed by authors such as Roberto Esposito (*Terms of the political...*) and Alberto Moreiras (*Línea de sombra...*). Chapters One and Two concentrate on dance pieces that performatively discuss Brazilian identity and the historical and semiotic processes that take part in the disputes over its construction, focusing on the tensions between the global and the local, and on Brazilian history. Chapter Three discusses the history and conventions of the Uruguayan and Brazilian dance fields; emphasizing on the tensions between the spectacular and the phenomenological, that throughout dance history led to poetics and politics that coexist in a disputed way. This chapter focuses on different ways of understanding representation

and communication in dance languages which precede contemporary dance and those inhabiting her. With that in mind, the dissertation pays attention to the aesthetic, political and cultural frames that intervene on the creative and performative processes of contemporary theatrical dance. Looking at the theatrical forms of dance and how its communication and symbolization processes are based on the body, this dissertation tries to recover the political potential of the experiential dimension of dance practices and also the organizing and counter-hegemonic tools of choreography. This tension between the experiential and the spectacular exposes analogies between dance and politics, opening questions and challenges that this dissertation tries to deploy by analyzing the emergence of massive public demonstrations in the Brazilian political scene, interrupting, as an event, the institutionalized political processes of liberal democracy. Thus, chapter four goes back to Brazil, but not to study artistic works, but the ways in which the choreographical, as frame for social mobilization, intervenes in the political, creating encounters between bodies and collective experiences that trigger processes of communal subjective transformation. Final reflections point out some possible ways to radicalize and intervene over the representation crisis affecting dance and politics in contemporaneity.

Introducción

En el presente y en la historia hay una relación de la danza y del arte con la política. Las polémicas y exploraciones de las formas de esa relación han organizado el campo artístico, poniendo en oposición a paradigmas en lucha. Luchan los que defienden la autonomía del arte contra el entendimiento del arte como reflejo de la sociedad; lucha la conceptualización del pensamiento artístico como conocimiento contra el arte como expresión de conocimientos preexistentes; luchan los practicantes de un arte comprometido y quienes defienden un arte abstracto; lucha el carácter político inherente al arte contra su apoliticidad; lucha la autonomía de sus formas de verdad y su heteronomía.

Esta disertación se propone explorar la premisa de que *el arte es político* para ver las formas en las que se manifiesta, e imaginar otras aún por venir, cuya potencia podría contribuir a una expansión y profundización de lo que Rancière (*The politics of aesthetics...*) ha conceptualizado como política de la estética.

En los últimos años parece existir un consenso que dice que la danza contemporánea *es* política. ¿Qué prácticas y relaciones dan sustento a esta afirmación? Este trabajo la pone entre paréntesis, e investiga las formas e incorporaciones de la danza contemporánea desde una perspectiva filosófica y política inmanente y con foco en Brasil como imaginario territorializado y en disputa.

El foco en Brasil no implica un recorte nacional del objeto de estudio de esta disertación, ni apoya la premisa de que la danza brasilera tenga una identidad objetivable, sino todo lo contrario. El abordaje propuesto piensa a Brasil como un significante en disputa, como un dispositivo cuya operatividad es performativa y, en los casos que veremos, coreográfica. En ella participan múltiples y diversos sujetos que se encuentran entre sí en el campo artístico y en el campo expandido de la vida social. Simultáneamente, muchas de las preguntas abordadas se sitúan en medio de las tensiones existentes entre lo global y lo local, ya que ellas son constitutivas de la experiencia política y cultural en países de América Latina.

La decisión de pensar situadamente, parte de la convicción de que es imposible pensar la contemporaneidad en países como Brasil, Uruguay o Argentina sin tener en cuenta los procesos de modernización, colonización y subalternidad presentes en las experiencias e interacciones de actores globales y locales.

Por otra parte, cabe señalar que aunque me concentré en artistas brasileiros, ninguno de ellos vive completamente en Brasil en la actualidad, sino que su carrera transcurre mayormente entre países del exterior: Evelin en Holanda, Bonavita en Alemania, Duarte en Alemania, Schwartz en Francia. Simultáneamente, la mirada sobre Brasil no implicó un recorte rigurosamente ceñido a sus fronteras nacionales, como lo muestra el análisis de algunos aspectos de la relación entre campo político y artístico uruguayos en el capítulo tres.

Este tránsito *entre* países y ciudades no hace únicamente a la situación residencial de los artistas estudiados sino que representa el lugar de enunciación de sus poéticas y políticas coreográficas, así como de las mías. Es el tránsito *entre* diferentes disciplinas, ciudades y visiones estéticas-políticas, lo que me ha llevado a las preguntas que guían esta disertación y sus tentativas de respuesta. Desde este *entre* he recorrido el camino que lleva de la indagación por

formas de politización en la danza, al análisis coreográfico de la política. El recorrido que signa el curso de la tesis tiene como contexto mi tránsito académico desde la sociología a las artes escénicas, a los estudios culturales y la filosofía y práctica políticas. Deviene también de una evolución de diferentes trabajos que tienen como denominador común el encuentro entre arte y política. Es así que esta tesis no existiría sin mi monografía final de la Licenciatura en Sociología (UDELAR) sobre las formas de participación política de jóvenes artistas de izquierda, sin mi disertación de Maestría en Artes Escénicas (UFBA) sobre colectivos artísticos brasileiros desde un análisis de discursos y subjetividades políticas en procesos artísticos colaborativos. Tampoco sin las diversas investigaciones artísticas - mayormente impotentes en términos coreopolíticos - en las que participé como directora, intérprete o colaboradora, y que dieron lugar a creaciones escénicas de danza contemporánea.

Sin duda, el movimiento de mi perspectiva y pensamiento, sucedido a lo largo de estas experiencias, fue acompañado por transformaciones profundas en el campo de la política, de la estética y de las instituciones, en los últimos diez o quince años.

En este período aumentó y maduró la densidad teórica del pensamiento político en el campo artístico, mientras diversas tentativas, éxitos y fracasos fueron modificando estos pensamientos. La danza ingresó a instituciones académicas y el pensamiento artístico y antipositivista aportó cambios enormes a los procesos de legitimación académica y teórica. Se dio con mucha fuerza un proceso de interpenetración de metodologías y modos de conocimiento de campos como el artístico, el científico, el político y el religioso. Brasil vivió en el correr de esta década un empoderamiento de fuerzas sociales de izquierda pero también su institucionalización y pasaje de contrahegemónicas a hegemónicas. La comunidad artística se interrogó en la práctica y en la teoría sobre formas de organizarse y sobre sus formas de

producción, exploró performativamente posibles encuentros entre política y estética y produjo mucho conocimiento sobre su historia y sobre sus posibles futuros. Se escribieron manifiestos y se implementaron nuevas políticas, se destruyeron movimientos y emergieron zonas autónomas temporarias, ascendieron gobiernos “de izquierda” y comenzaron a perder apoyo de sus bases y a perder poder hasta caer. La política tomó centralidad en las creaciones de danza, pero también en los metadiscursos sobre las obras de danza. Se promovió el disenso sobre los símbolos identitarios mientras se buscaba autonomía con respecto a la política que los reafirmaba. Entraron en crisis los significados y objetivos de “la izquierda”, mientras el neoliberalismo empujó una lucha por los límites entre vida, política y economía. El mapa simbólico y geopolítico de América Latina se movió de lugar, reterritorializando los sujetos y sus luchas internas y externas. Se transformaron los significados y procesos impulsados por procesos de modernización, popularización, revolución.

Considerando esta serie de cambios cuyos ecos siguen resonando en la contemporaneidad, es posible afirmar que la sociedad brasilera presenta un fuerte carácter nacionalista, que podríamos relacionar a su pasado imperial, a su lengua que lo diferencia del resto de la región y a sus posibilidades de expansión económica. El ascenso del PT en 2004 desestabilizó este nacionalismo, para inmediatamente reapropiárselo resignificándolo. Llegamos así al momento en que aunque se pone en disputa *qué es lo brasilero*, se empieza a construir otra visión hegemónica de lo que es, que una vez más tiene que ver con lo imperial pero una vez más modernizado, esta vez a través de lo diverso, lo respetuoso de los derechos humanos, y lo “progresista”. Hasta que punto la reapropiación de la izquierda de estas estructuras pudo haber transformado la política materializando por tanto una potencia revolucionaria, o por el contrario sirvió a la manutención de un status quo, es una pregunta que desde esta disertación busca

interpelar a la izquierda así como a las vanguardias artísticas que protagonizaron estos movimientos. En otras palabras se trata nada más y nada menos que de una reflexión impulsada por una urgente necesidad de autocrítica luego del derrumbe de la experiencia petista y en medio de radicales transformaciones del campo artístico.

Buscando este cruce, dejemos de lado la hipótesis de la autonomía del arte. Atendiendo a las sucesivas transformaciones de la relación entre danza y política a lo largo de la historia, los capítulos de esta disertación se construyen desde una mirada crítica incorporada, para indagar en las formas y modos de actuar de la política de la danza y de la danza de la política. De la politización de la danza a la dancificación de la política, comenzamos pensando en la forma como obras critican a la identidad y la historia brasileras, para luego indagar en la transformación de las formas de politicidad de la danza contemporánea en el norte y en el sur, y terminar cruzando ambos problemas y llevándolos fuera del campo específicamente dancístico, pensando como danza a la política callejera del Brasil del fin del ciclo progresista. La danza intenta desestabilizar a la política, y la política, ella misma desestabilizada, se dancifica.

En el capítulo uno “Del cuerpo tropicalista a las políticas de la diversidad: miradas impolíticas a la deconstrucción de la identidad nacionalista” me propongo observar y discutir desde un marco coreográfico y político los juegos de identidades que participan de los procesos de composición y simbolización de las puestas en escena de dos obras de danza contemporánea; *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto* (Schwartz 2004), y *Eu sou uma fruta gogoia em 3 tendências* (Bonavita 2010).

Junto con estos artistas, abordo la identidad como un problema que está en la base de un modo de relación entre arte y política; el que señala que el arte es la expresión de una identidad o concepto ya existentes. También el que afirma que el arte debe servir para la construcción de

identidades y el diseño y reproducción de subjetividades (nacionales, o revolucionarias, o ciudadanas) enmarcadas ontológicamente por recortes identitarios.

Operando desde principios como la transitivity, el remix, el collage o la catacresis, las coreografías de Schwartz y Bonavita aportan una crítica incorporada al modo en que la cultura brasilera enfoca a los sujetos desde claves ontológicas-identitarias, proponiendo una desestabilización de las mismas para dar paso a la irrupción de subjetividades emancipadas de la captura de la identidad.

A lo largo de las páginas dedicadas a ambas obras, problematizo por un lado los procesos de conformación de identidades y sus posibilidades de deconstrucción, y por otro el modo en que estos ocurren siempre inevitablemente de modo situado. Dado que las críticas identitarias de ambas coreografías dialogan con las formas brasileras de nacionalismo y los estereotipos del cuerpo brasilero - citandolos para luego intervenir en ellos -, este capítulo también atiende a los dispositivos nacionalistas del Brasil contemporáneo, así como a las transformaciones y singularidades que estos presentan en la última década, signada por las políticas culturales, económicas y geopolíticas del gobierno de Luiz Inácio *Lula* da Silva y Dilma Rousseff, del Partido de los Trabajadores (PT).

La parte final del capítulo uno mapea la contradicción que implica que la energía crítica y teórica que mueve a la danza contemporánea hacia la deconstrucción identitaria, convive y a menudo es financiada por el estado, que aún si es conducido por fuerzas consideradas “de izquierda”, se orienta por el interés y la necesidad de construir hegemonía a través de mecanismos como el financiamiento a la cultura y la producción artística.

El capítulo dos, “Memoria performativa y la impersonalidad del cuerpo como archivo”, se concentra en la historia, en el entendimiento de que todo proceso de construcción y

deconstrucción identitaria es un proceso que se desarrolla en el devenir del tiempo y que resulta crucial observar cómo éste se da en el cuerpo y a través de medios estéticos-políticos.

En la última década ha emergido en el campo artístico con mucha fuerza un interés explícito por tematizar y problematizar cuestiones como la historia, el tiempo, el archivo, la (ir)repetibilidad, la efemeridad o lo performativo de los acontecimientos. Para analizarlos observo, por un lado, aspectos de la historia del campo político y del campo artístico que resultan importantes para entender las formas de politización de la danza. Por otro, exploro la pregunta sobre qué tipo de archivo es un cuerpo, así como las posibilidades de intervención en la historia e historización de un lenguaje como el dancístico que “tiende al desaparecimiento”, en diálogo con trabajos como los de Peggy Phelan (*Unmarked...*) o André Lepecki (“The Body as Archive...”).

Para el análisis me concentro en dos obras que, poniendo énfasis en la historia y en la necesidad de construir nuevas narrativas, afectan de modo más o menos directo, al problema de la identidad. *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPERS* (2011), de Cristian Duarte, y *Matadouro* (2010), de Marcelo Evelin junto al Núcleo de Dirceu, proponen coreografías a partir de elementos históricos y desestabilizan a su vez las identidades hegemónicas de la nación brasilera y del marco disciplinar desde el que actúan: la danza contemporánea.

El capítulo tres se aleja de la cuestión nacional y por ende de Brasil y se organiza en dos partes. Una obra escénica o lectura performativa titulada *Error404*; y una textual cuyo título es “Vida, danza y política: un problema a rehistorizar”.

A través primero del lenguaje escénico y performativo, y posteriormente de la reflexión teórica e histórica, se analizan los modos de representación y de comunicación presentes en el campo dancístico, así como sus transformaciones a través de diferentes paradigmas y momentos de la historia de esta disciplina. En la contemporaneidad, tanto en el arte como en la política

existe una tensión entre los modos de representación legitimados y los problemas y fallas que ellos presentan. Mientras la danza contemporánea se alía a la performance y al pensamiento fenomenológico con el objetivo de potenciar políticas semióticas de la experiencia y la recuperación de lo sensible y afectivo como parte de la política; esta vive un momento de crisis de la democracia liberal que hace irrumpir en la escena social a actores que distorsionan el orden coreopoliciaco (Lepecki “Coreopolítica...”) que determina las formas hegemónicas de la política.

Es decir que mientras que existen desde la política estrategias que ideológicamente intentan presentar a los líderes políticos como encarnaciones legítimas de “el pueblo” o a determinados gobiernos como los encargados de distribuir el poder entre los representados, la danza contemporánea intenta alejarse de la representación para concentrarse en la materialidad del cuerpo y sus posibilidades de acción (política).

Es posible reconocer ciertos paralelismos entre la forma en que el arte intenta correrse de la representación y el modo en que los procesos de democratización intentan relegitimarla a través de discursos populares y participativos. En la danza y podríamos afirmar que en la política, el deseo de escapar de la representación - que implica modos de comunicación y simbolización pre-definidos limitando la potencialidad generativa del pensamiento y acción artística -, ha derivado en una omisión que consiste en no pensar en profundidad las dificultades implicadas en el objetivo de desarmar la representación. De este modo, aunque el lenguaje performativo ha influido mucho en la danza contemporánea, éste no garantiza la salida de una representación que es inherente al marco artístico - espectacular en el que la danza actúa.

Este capítulo parte de la historia de la danza contemporánea, y culmina en un análisis del campo cultural y político en Uruguay, que se enfoca en la relación entre comunidad artística y frenteamplismo, estado y campo cultural, entre producción material y simbólica, con foco en el

artista como trabajador y en el rol de lo reconocido como “arte independiente”, atendiendo a sus transformaciones históricas y continuas que lo resignifican. De este modo busco cooperar con las tentativas de deconstruir los modos legitimados de representación, reflexionando performativa y teóricamente sobre los modos de pensamiento y comunicación de la danza, así como de los cuerpos en la escena política.

Si la mutua disolución entre arte y vida forma parte de una serie de respuestas que han sido dadas en la historia del arte a estos problemas desde un deseo de aumentar la potencia política del arte, en este capítulo intento mapear qué diferentes elementos - tales como la autonomía artística, la tensión entre espectacularidad y experiencia, los conflictos entre subjetivaciones representadas y subjetividades emergentes, la lucha entre modos de visibilidad y el poder de lo invisible, las formas de indecibilidad de la danza, las relaciones entre políticas impersonales y los procesos de subjetivación de la política -, pueden contribuir a la aparición de una danza que sea política en el sentido de irrumpir en el orden consensuado que regula cuerpos y formas de vida.

La pregunta que quedará abierta y que nos conducirá al siguiente y último capítulo concierne a la relación entre tentativas de politización de la danza (y sus dificultades para deshacer las convenciones artísticas que capturan las potencias de su irrupción estético política); y la expansión de lo coreográfico al campo de la política. La *dancificación de la política* es por lo tanto una mirada a la irrupción de lo coreográfico en el campo político, desde una mirada expandida que renuncia a un pensamiento propiamente artístico (y por ende autónomo) sobre lo coreográfico, para observar los modos en que cuerpos, movimiento, espacio y tiempo son coordinadas claves en acontecimientos políticos contemporáneos.

El título del capítulo cuatro es “Dancificación de la política” y parte del análisis de tres procesos - *Lote*, *Como_CLUBE* y *Proyecto Multitud* – que se encuentran en un punto intermedio entre la creación de obras escénicas y la generación de experiencias en comunidad, para luego partir hacia el análisis de las manifestaciones de protesta sucedidas en Brasil a partir de Junio de 2013.

Multitudes en la calle, el carácter impredecible de las manifestaciones y sus consecuencias, la fuerza de eventos que tomaban lugar ya no en los escenarios sino en las calles y ciudades, los modos de organizarse de esos cuerpos en el espacio virtual y en el real una vez producido el encuentro y su capacidad de desestabilizar procesos de “normalización” y policiamiento de la política, hicieron necesario profundizar en las preguntas abiertas por el concepto de “coreografía expandida” para observar sus potencialidades ya no en el campo artístico sino en el de la movilización social masiva y en el de la escena política.

En otras palabras, el capítulo cuatro es en sí mismo fruto de un acontecimiento que consistió en que mientras intentaba analizar la política de la coreografía, lo coreográfico irrumpió en la política en Brasil y en numerosas ciudades de todo el mundo, donde la manifestación operó como un dispositivo protagónico de la política.

Observando el curso de la política brasilera es posible afirmar que esta irrupción cambió su rumbo, hizo emerger a sujetos políticos nuevos, invisibles o anónimos, terminó de desestabilizar alianzas entre poder político y poder social que ya mostraban signos de crisis, y fue empleada en algunos casos incluso por actores promovidos por fuerzas contrarevolucionarias, que encontraron la oportunidad de hacer su aparición en el espacio público, apropiando para sus objetivos la enorme energía de los cuerpos y eventos coreopolíticos.

¿Cómo sería hacer una narración de los acontecimientos ocurridos en los últimos años en la política brasileira a través de estas manifestaciones? ¿Qué relevancia tienen en sí mismas y más allá de sus repercusiones y consecuencias en el nivel institucionalizado de la política? ¿Qué podemos pensar a partir de una aproximación fenomenológica y coreográfica a los mismos? Este capítulo va tras estas preguntas concentrándose en el período que va desde Junio del 2013 (en que fuertes manifestaciones contra la suba de la tarifa de transporte anunciada por el PT irrumpen en las ciudades brasileiras) a Agosto de 2016, en el que a través del proceso conocido como *Impeachment* se produce la destitución de la Presidenta Dilma Rousseff (PT) tras un ciclo de fuertes luchas y movilizaciones signadas por profundas transformaciones de las relaciones de fuerza entre cuerpos de la política.

Este cuarto y último capítulo vuelve a varias de las preguntas abiertas en los dos capítulos iniciales. Por un lado, como vimos en el capítulo uno y dos, las obras de Schwartz, Bonavita, Evelin y Duarte desestabilizan y disputan de diversas formas *lo brasileiro* en el contexto de los gobiernos del PT. Por otro las manifestaciones analizadas en el capítulo cuatro ponen en disputa a lo brasileiro, que aparece como bandera de los movimientos de derecha que salen a la calle, pero resulta marginal en tanto categoría identitaria en las protestas por *Passe livre* y *Anti-Impeachment* que son fuertemente influidas por un movimiento transnacional de protestas desde los BlackBlocks, Occupy Wall Street, la llamada Primavera Árabe, etc.

La relación entre la política de las obras de danza contemporánea - alineada con las vanguardias artísticas transnacionales, posicionada fuertemente contra el nacionalismo y los movimientos identitarios y próxima al pensamiento crítico deconstruccionista -, y las movilizaciones de protesta que enfrentaron en diversas ciudades brasileiras a masas nacionalistas de derecha con movimientos desidentificados partidaria e ideológicamente pero con fuerte

anclaje en la sociedad brasilera (especialmente su clase media y universitaria), es el punto de partida para el abordaje crítico de formas incorporadas en la coreopolítica contemporánea.

Qué caminos podría haber tomado esa crítica, qué espacios e interrupciones produjo, qué límites y posibilidades aportó al proyecto político del PT, qué factores determinaron la imposibilidad de este partido de gobierno para desestructurar los marcos de poder nacionalista organizados en torno a lo brasilero, qué límites presenta la representación y los caminos ofrecidos por la democracia liberal para la materialización de políticas revolucionarias, qué potencialidades presenta la desidentificación política en la aparición en el espacio público, qué distancias existen entre los discursos de la representación y sus actos y escenas políticas, qué procesos consiguen hacer emerger a sujetos políticos colectivos más allá del juego de vencedores y vencidos de la política institucional, qué formas de expansión de potencias coreopolíticas y sus fenomenologías podemos y necesitamos inventar; son los espacios de reflexión compartidos por las obras escénicas y los acontecimientos políticos que abordo a lo largo de los cuatro capítulos.

Capítulo I

Del Cuerpo Tropicalista a Las Políticas de la Diversidad: Miradas Impolíticas a La Deconstrucción de la Identidad Nacionalista

Parte 1: Coreografías Devorativas: de la Ontología Mestiza a la Transitividad

Antropofágica

Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto (Schwartz 2004), y *Eu sou uma fruta gogoia em 3 tendências* (Bonavita 2010) son obras distantes en el tiempo pero próximas en varios aspectos. Creadas por dos artistas asociados a la danza paulista que han recorrido una internacionalización de sus recorridos profesionales y sus referencias, estas obras realizan operaciones de transitividad sobre símbolos e iconos de la identidad brasileira historizando el modo en que ellos emergen y son funcionales a ideologías y hegemonías. Estas obras se sitúan dentro del campo reconocido como danza contemporánea, son creadas y performadas por un solo performer - que es a la vez cuerpo, presentador, material plástico- y configuran a través de la cita, el remix, la parodia y el sampleo discursos que complejizan el modo de referirse y pensar la identidad y algunos de los fundamentos del nacionalismo (que no es encuadrado de modo análogo a la nacionalidad).

Para aproximarme a ellas tomo en consideración el contexto en el que éstas emergen y las bases de su interés por dialogar críticamente con “lo nacional”, “lo popular”, “lo típico”, “lo

mestizo” desde un enfoque impolítico, es decir que intenta trabajar sobre lo político sin respetar ni reconocer las categorías, agentes e instituciones legitimadas por las tradiciones y convenciones de la política hegemónica. La pregunta es si este extrañamiento consigue o no generar una interlocución sobre y con quien desea hacerlo, y la necesidad de contextualizar y hacer dialogar a sus enunciaciones con el medio político, social y cultural en el que se presentan y representan son guías para el desarrollo de este capítulo.

Modernismo Brasileiro y Antropofagia: Entre el Vanguardismo y la Deconstrucción

Identitaria

El proyecto cultural antropofágico ha sido objeto de mucho debate intelectual a partir del primero de mayo de 1928, cuando el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade fue publicado en el primer número de la *Revista de Antropofagia* en San Pablo. El manifiesto delineaba algunas ideas ya presentes en la “Semana de Arte Moderna” en San Pablo (1922), instancia en la que muchos intelectuales demandaron una reevaluación y reformulación de la identidad brasileira basándose en la metáfora derivada del acto canibalista.

En los textos del modernista brasileño Oswald de Andrade (1928), la metáfora Antropofágica indica cómo lo primitivo, el hombre amerindio, el caníbal-civilizado y actual brasileño, devora la cultura ajena y se apropia de ella, transformándola y haciéndola suya, sin culpabilidad. En el libro *Da Antropofagia a Brasilia: Brasil 1920-1950*, Jorge Schwartz narra:

No Brasil de 1920, a pintora Tarsila de Amaral e o poeta filósofo Oswald de Andrade, junto a um grupo heterogeneo de romancistas, lingüistas e filósofos, fundaram uma corrente artística e intelectual á qual chamaram de Movimento Antropofágico (...) A Antropofagia apenas apontava, em primeiro lugar, para as raízes historicas das civilizações destruidas da América. Em segundo lugar, revelava um novo significado da relação humana com a natureza, com seu proprio corpo, com sua sexualidade, seus afetos e, nao em último lugar, com sua comunidade. A antropofagia brasileira transformou os medos e os ódios tradicionalmente ligados aos relatos europeus sobre o canibalismo americano, no

reconhecimento artístico de um estado de liberdade sem limites e uma visao poética de renovação cultural (28-29).

En el libro *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro Apresentacao e Critica dos Principais Manifestos Vanguardistas*, Gilberto Mendonca Teles (2012) presenta los principales manifiestos de la época, aproximándose con una mirada crítica a las vanguardias y neovanguardias europeas y su impacto y relación con el ambiente cultural brasileño, que daría lugar a la emergencia del modernismo. En relación a la Semana del Arte Moderno, Teles describe algunos de los principales temas de controversia que tienen lugar en ella, destacando la preocupación por proponer desde un ánimo constructivo y no solo destructivo.

Según Mario de Andrade, para quien el movimiento modernista fue esencialmente destructor (hasta de “nosotros mismos”), sus proposiciones se derivaban de la fusión de tres principios fundamentales: “...o direito permanente á pesquisa estética: a atualização da inteligencia artística brasileira; e a estabilização de uma consciencia criadora nacional" (citado en Mendonça Teles 447). Esta nueva consciencia buscará crear otras bases para el pensamiento brasileiro, proponiendo un balance entre pensamiento retrospectivo (pasado cultural) y actualidad (arte contemporáneo).

“Antiarte ambiental”, “Nova Objetividade Brasileira”, una “vontade construtiva”, son conceptos que alimentan las propuestas y dialogan tanto con los postulados de las vanguardias brasileiras, así como con referencias variadas del arte internacional, arte popular, arte conceptual, las propuestas dadaístas y las constructivistas. La característica que todos compartían era verse a si mismos como los constructores quizás no de otro Brasil pero si de otra brasilidad.

En el texto *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1967) Hélio Oiticica - uno de sus exponentes más reconocidos - enumera los principios orientadores del movimiento que inició junto a otros artistas e intelectuales.

“Nova Objetividade”: seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro do cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século na arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós-moderna” de Mário Pedrosa); é – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte. (*Tropicalia Web*).

Por su parte, la “Tropicalia”¹ - manifestación del modernismo en el campo de la música – es descrito como:

...um ambiente labiríntico (...) Imagético, associado a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de parangolé e um aparelho de televisão. As imagens tropicais - donde o título - são evidentes: areia, araras, plantas. Um ambiente que "ruidosamente apresenta imagens", segundo o seu criador, que invade todos os sentidos (visão, tato, audição, olfato) e convida ao jogo e à brincadeira. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional, mas objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira (*Nova Objetividade Brasileira* s/p).

La utopía antropofágica se funda en una síntesis de lo mágico con la razón moderna en una asimilación de la tecnología moderna por el espíritu chamanista de la selva: un diálogo abierto que tendría lugar entre salón y selva, cultura erudita y cultura popular, memoria del pasado y proyectos del futuro, regionalismo y cosmopolitismo, tecnología y naturaleza (J. Schwartz *Da Antropofagia...* 30). Definiéndose como parte de una cultura internacionalmente marginal, la Antropofagia Cultural se caracteriza por su riqueza multicultural y multiétnica, y por sus dependencias y miserias poscoloniales.

¹ El término fue tomado por Caetano Veloso de la instalación realizada por Hélio Oiticica en 1967. El objeto penetrable “Tropicalia” creado por Oiticica suponía la incursión del espectador en él.

La hipótesis que Schwartz plantea en su libro es que anunciándose como representantes de una nueva fase constructiva y conteniendo la responsabilidad de “sistematizar las lecciones del pasado” (en palabras de Mario de Andrade), la antropofagia brasilera abrió una nueva perspectiva política y artística opuesta a la dialéctica de las vanguardias europeas. Si ellas partían de la abstracción y de la eliminación del pasado buscando la superación de la experiencia artística individual por la lógica artificial de la máquina, la mirada de la antropofagia buscaba la reconstrucción de las memorias culturales, la recreación a partir de sus símbolos y conocimientos de una relación no hostil entre naturaleza y civilización. Esto será una característica importante a la hora de discutir la transformación del tropicalismo mestizo en diversidad cultural.

En palabras de Schwartz la antropofagia consistía en

...uma ressexualizada oralidade e, com ela, de uma cultura centrada na assimilação e na comunicação presencial, corpórea, erótica. Esta oralidade abraçava simultaneamente, a sacralização chamânica do corpo e a memória histórica transmitida a través de tradições, rituais de dança e canto, e as presenças mágicas da natureza.... (J. Schwartz *Da Antropofagia...* 29).

Veremos sin embargo que el lugar que el Movimiento Antropofágico ocupa dentro de la cultura brasilera y en el mapa internacional de las vanguardias artísticas, lo situará en un espacio ambiguo entre marginalidad, centralismo, vanguardismo y post-vanguardismo, lo que nos hará regresar a la hipótesis de Schwartz para discutirla.

Transmutación Del Cuerpo En Objeto y Viceversa: Desincronizando Identidades, Íconos y a “Lo Brasileiro” en *Transobjeto...* de Wagner Schwartz

Leer viendo *Transobjeto*

<http://www.dailymotion.com/video/xcgv0b_wagner-ribo-pina-miranda-xavier-le_creation>.

Transobjeto en Itaú Cultural en 4 partes

Video 1: <<https://www.youtube.com/watch?v=BnwxsUqLrk>>.

Video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=_QHvd_7VvMY>.

Video 3: <<https://www.youtube.com/watch?v=vxGdKM0XpP0>>.

Video 4: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZwGpnGZOEI8>>.

Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto. En esta creación del 2004, los nombres de los creadores contemporáneos La Ribot (Española radicada en Suiza), Pina Bausch (Alemania), Xavier Le Roy (Francia) son intercalados con otros codificados como brasileiros; Carmen Miranda, Hélio Oiticica, Lygia Clark. El tránsito también se produce entre identidades, lenguajes, naciones; la transitividad como estado y la recuperación de la objetividad del cuerpo - no en el sentido de una pretendida neutralidad sino de una rejerarquización del mundo de los objetos – son dos de las operaciones que caracterizan las acciones e imágenes que esta obra va presentando y transmutando delante de nuestros cuerpos.

La obra cuyo autor firma "Wagner Miranda Schwartz", fue creada con el apoyo del programa Rumos Itaú Cultural Dança 2003/2004 y el fondo Palco de Arte (Uberlândia / MG) y comienza con Wagner Schwartz en el escenario, vistiendo una especie de *parangolé* - obra icónica del modernismo creada por Hélio Oiticica - y sosteniendo una piedra en la mano mientras suena completa la conocida canción de Caetano Veloso: "if you hold a stone, hold it in your hand, if you feel the way, it will never be late"².

La música, que pertenece al disco *Caetano Veloso* (1971), comienza en inglés para luego intercalar estrofas en portugués al ritmo de una famosa *ladainha* de capoeira³: "Eu nao sou de aqui, marinero sou...."⁴. La cita a una canción anglófona de este representante de la música

² Caetano Veloso, "If you hold a stone" disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=B33vXxUpMz8>>. Es interesante citar lo que informa Wikipedia sobre el álbum *Caetano Veloso* y sobre este período de la investigación del artista nacido en Salvador de Bahia: "Caetano Veloso was a superstar in Brazil. He came to England and decided to make London his home in the summer of 1969. A French saint once said that it is as dangerous for a writer to try a new language as it is for a believer to try a new religion: he can lose his soul. Caetano adopted English for the lyrics on this album to convey his first impressions of living in a foreign country. The songs serve as a two-way mirror, focusing thoughts and memories of home and absent friends and reflecting his reaction to a new but friendly environment." (Wikipedia "Caetano Veloso (1971 album)").

³ Arte marcial brasileño de origen africano y desarrollado en Brasil por descendientes africanos en situación de esclavitud integrando influencias indígenas, cuyos orígenes se remontan a principios del siglo XVI.

⁴ Esta canción es cantada en las rodas de capoeira e integra parte del folclore esclavista y del relacionado a la pesca y al mar, actividades productivas fundamentales en Bahia, donde surge la Capoeira Angola de la mano de Mestre Pastinha.

popular brasileira (MPB) ya implica un guiño a la fusión y tránsito entre elementos de diferentes mundos simbólicos y geográficos.

Oiticica y Veloso: dos pesos pesados de la cultura brasileira. El primero uno de los artistas más reconocidos del modernismo y la antropofagia; el segundo, representante de la *tropicalia* y protagonista muchas décadas atrás de un debate que se dio en todos los países de habla hispana en busca de su propia identidad cultural: ¿deben músicos latinoamericanos cantar en inglés? A contramano de ideologías como la actuante tras la Campaña de Nacionalización⁵, la impronta de artistas brasileiros que rendían homenaje a sus musas foráneas fue causa de incomodidad y rechazo por parte de ciertos sectores intelectuales y políticos, y se amplificó por el hecho de ser protagonizada por una corriente de artistas que anunciaban cantar la nueva música *popular* brasileira. Tanto en uno como en otro bando del disenso, una disputa por el significado de la brasilidad – y sus legítimos representantes - operaba como motivador para la participación en este dilema auto-crítico.

Contrastada con la canción de Veloso, el *parangolé* que viste el cuerpo-trans-objeto de Schwartz produce una imagen casi estática para significados en movimiento. Oiticica crea los *parangolés* en su fase de profundización sobre la tarea de desintelectualizar y deconstruir los preconceptos sociales implícitos en su arte y en su experiencia del mundo⁶. Entre el 64 y el 67 el artista busca aproximarse al samba y la favela para crear un arte experiencial y anti-intelectualista, un arte de objetos relacionales, tomando la expresión de su cogeracional Lygia

5 Ver página 55 de esta disertación.

6 Es de destacar que pese a estos objetivos, Oiticica nunca se apartó de una conceptualización formal de su trabajo, articulando un lenguaje sobre la materialidad de sus obras y organizando un pensamiento político a partir de las nociones estéticas en ellas acuñadas. Como describe este texto del TATE Museum: “Oiticica reached a crucial stage in what he described as ‘a search for the infinite dimension of colour as it relates to structure, space, and time’ with the Parangolé series”. En: <tate.org.uk>.

Clark⁷. El artista se refería a estas creaciones como "antiarte por excelência"; pinturas vivas y ambulantes.

En los textos del propio Oiticica, se describe cómo el *parangolé* es una especie de capa o estandarte que se completa únicamente con el movimiento (o no) de quien lo viste. Si bien en los de su factoría aparecían frases con mensajes como “Incorporo a Revolta” y “Estou Possuído”, en el que Wagner viste no hay texto sino la presencia de un cuerpo que nos mira ofreciendo su objetualidad como potencial vía para la llegada de un evento que se producirá entre el cuerpo-objeto-cuerpos.

Retomando la contextualización de este antecedente, cabe mencionar que en el correr de las experimentaciones de Oiticica, hubo un hecho que marcó su deseo por desarrollar un arte inseparable de cuestiones sociales y fue su expulsión del Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro en 1965, al presentar los Parangolés vestidos por integrantes de la favela Mangueira en la

⁷ En el artículo titulado “Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica”, Cavalcanti (2012) observa: “A idéia da criação dos Parangolés aparece para Oiticica no momento de seu envolvimento com o samba. O interesse por esta dança, por sua vez, nasceu, segundo o artista, de “uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão”. O samba leva o participante a uma imersão no ritmo, na verdade, a uma identificação completa e vital do ato com o ritmo, fazendo com que o seu intelecto permaneça obscurecido diante das imagens móveis, constantemente improvisadas, rápidas e inapreensíveis durante a dança. Esta experiência da “lucidez expressiva da imanência”, obtida na dança, leva Oiticica a criar o Parangolé. Parangolé são capas, estandartes, bandeiras para serem vestidas ou carregadas pelo participante de um happening. As capas são feitas com panos coloridos (que podem levar reproduções de palavras e fotos) interligados, revelados apenas quando a pessoa se movimenta. A corganha um dinamismo no espaço através da associação com a dança e a música. A obra só existe plenamente, portanto, quando da participação corporal: a estrutura depende da ação. A cor assume, desse modo, um caráter literal de vivência, reunindo sensação visual, tátil e rítmica. O participante vira obra ao vesti-lo, ultrapassando a distância entre eles, superando o próprio conceito de arte. Mas que fique claro, ao vestir o Parangolé o corpo não é o suporte da obra. Oiticia diz que se trata de “incorporação do corpo na obra e da obra no corpo”. Nessa espécie de anti-arte, diz Oiticia, “o objetivo é dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora”. “O que o Parangolé nos propõe é o deslocamento da experiência do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial. E isto só é possível com a radicalização da vivência através da manipulação, do movimento e da utilização plurisensorial da “obra”. Novamente damos voz a Oiticia: “O que interessa é justamente jogar de lado toda essa porcaria intelectual, ou deixá-la para os otários da crítica antiga, ultrapassada, e procurar um modo de dar ao indivíduo a possibilidade de ‘experimentar’, de deixar de ser espectador para ser participador.” El film de Ivan Cardoso, *HO* es otra fuente interesante para aproximarse al trabajo de Oiticica.

muestra *Opinião 65*⁸. Si observamos el lugar de enunciación de Schwartz como artista y la recepción de su obra del 2004, podemos ver que él integra la plana de coreógrafos contemporáneos que aunque legitimados tanto por las instituciones canónicas de la cultura nacional como por los discursos académicos que intentan llevar a cabo una revolución conceptual y epistemológica en la danza de Brasil, no constituyen el *mainstream* de la creación artística ni un arte de alcance masivo en dicho país. Señalar esto es relevante pues Schwartz repite con diferencias este gesto de marginalidad centralizada que describíamos en Oiticica, problematizando los límites del llamado vanguardismo, explorando e intentando poner en práctica complejas y paradójicas relaciones con las instituciones culturales y sus respectivos mecanismos de financiación.

A través de su obra Oiticica busca entablar una relación con los “subalternos” de la cultura brasilera, y por ende reflexionar experiencialmente sobre su actual relación con ellos así como con la crítica legitimada y con la alta cultura. Por su parte al apropiarse de dos símbolos del periodo tropicalista y antropofágico – el álbum *Caetano Veloso* y de los *parangolés* -, Schwartz invita a pensar a esos otros a través del lente de otros otros – Veloso y Oiticica - y por ende a confrontarse con la complejidad que supone este espiral de devoraciones.

Mediante su yuxtaposición y transformación, Schwartz invoca diversas referencias, temporalidades y tradiciones, en un gesto tan devorativo como probablemente vanguardista. Un paralelismo también se traza al observar el interés del mercado artístico europeo y latinoamericano por la obra de Schwartz (que se ha presentado en numerosos países y circuitos

⁸ Oiticica también creó el objeto penetrable “Tropicália” que además de dar nombre al movimiento brasilero (Tropicalismo), ayudó a consolidar una estética particular en la música brasilera de los años 1960 y 1970. Oiticica se refería a este momento como la "primeiríssima tentativa consciente de impor uma imagem 'brasileira' ao contexto da vanguarda".

clave en el campo de la danza contemporánea) y el interés que el arte supuestamente “marginal” de Oiticica suscitaba en instituciones como el Tate Museum de London o galerías de NY.

La relación entre modernismo brasileiro y tropicalismo no es evidente y el coreógrafo deja hablar al encuentro entre ellos; encuentro en el cual la transitividad de la coreografía se encargará de convertirlos en *outras* cosas y de convertirlo a sí mismo en *outras*. El cuerpo de Schwartz es un parangolé, un portador de identidades que se indefinen al exponerse juntas y colidiendo en un mismo cuerpo-tiempo-espacio.

En un texto titulado “Pretexto” sobre la obra Schwartz dice:

A ideia de reconstruir outras relações para o Transobjeto me fez recorrer à pesquisa de outros brasileiros que, artisticamente, problematizaram a ideia de universalidade das coisas, operando contra imposturas políticas: nas artes visuais, Lygia Clark, Hélio Oiticica; na música, Caetano Veloso e, na dança, Lia Rodrigues. Através de seus projetos, esses artistas conseguiram (e ainda conseguem) transitar entre os códigos gastos de edificação de tradição, baseados em questões identitárias; como também perambular por clichês, questionando a tal e inexistente brasilidade ao propor em suas práticas um discurso sensorial à beira da doçura e da atividade humana. Para tanto, eu, a pedra, o parangolé, Caetano-em-ínglês, o guarda-chuva, os movimentos equiparados aos de Xavier – que nada mais são do que estruturas corporais baseadas na proposta “Bicho”, criada no final da década de 1960 por Lygia Clark – compõem o discurso dos objetos: do uso e da sedução. E a legitimação desse cenário depende de onde você o observa, se se cartografa ou se se expõe aos adjetivos vazios da comparação⁹.

Cuando en el transcurso de la obra, la canción de Veloso da fin al inicio, Wagner abandona el *parangolé* y la posición estática que ocupó durante el tiempo de su duración para dar inicio a una serie de microescenas a través de las cuales veremos su aspecto transformarse. En una especie de travestismo estético-cultural, la imagen de Schwartz irá transmutando, entregándonos sólo en forma destellante pistas para el reconocimiento de algunos símbolos e imágenes, que son enseguida retirados de las posibles prisiones hermenéuticas que nuestra percepción casi involuntariamente organiza.

⁹ Disponible en: <<http://www.wagnerschwartz.com/pretexto.html>>.

La estética pobre y el evidente bajo costo de los materiales que emplea - vestuarios hechos de telas sin cocer, frutas, una silla, una piedra - contrasta con el carácter glamoroso de la presencia de Wagner; hombre, blanco, altísimo, delgadísimo, poseedor de todas las exigencias de la belleza hegemónica; ojos azules penetrados por íconos de “lo brasileiro”. El encuentro entre la pobreza de materiales y la actitud e imagen divesca del performer, pone en escena una de las críticas que Schwartz elabora sobre la brasilalidad *for export*: la que consiste en el defasaje entre pobreza cotidiana y glamour para el turista performada por miles de brasileiros que trabajan animando esta industria rica en divisas.

El desencuentro entre materiales u objetos-trans está presente en otra de las identidades a las que Schwartz alude, aunque sin detenerse en su representación verosímil o políticamente correcta: la travesti. Basta que el performer vista una tela roja precariamente envuelta en su cuerpo esbelto y felino para que la imagen de la travesti sea convocada a la percepción de quienes presenciamos. Siendo una de las atracciones turísticas más buscadas por los extranjeros amantes del carnaval o el calor brasileiros, la travesti performa en Brasil la demanda opresiva de tener que legitimar su lugar en un sistema cultural que sistemáticamente la margina y excluye (pero se beneficia de su existencia), mientras simultáneamente debe mostrarse bella y elegante, calma y placerosa, portadora de un *glamour* similar al de las clases altas, una cierta *distinción*. La travesti no es ni parodiada ni presentada de modo realista. Evidentemente Wagner no *es* travesti y desincroniza de esa forma lo legítimo de la identidad (ponderando la gravedad de sus problemas en tanto concepto sobre su potencia política) y las bases de la política basada en su reconocimiento; no hay un intento de representar a otra sino de *ser con*, no hay un intento de reivindicar a la travesti sino de invocarla en el plano de la transividad. Decenas de vectores de significantes que coliden entre sí concurren a partir de la sola presencia de este cuerpo y esa tela,

de una mirada y una pose desde la que se nos habla sin palabras, como si la intensidad de esos dos ojos fuera la única vía posible para la traducción de lo que este modelo ¿brasileño? nos presenta.

El abandono de las imágenes que él crea a lo largo de las escenas no es realizada a partir de discontinuidades sino de una transmutación que borra inicios y finales y nos presenta sus *entres* como integrados a la performance. El cuerpo de Schwartz es un cuerpo europeo que se ha abrasilero: se ha tropicalizado, travestido, enlujuriado; un cuerpo al que se pegan cosas (en la lógica de los *objetos relacionales* de Lygia Clark - una de las máximas exponentes de la antropofagia -, y que tensiona imágenes agrupadas en torno a la pregunta por la posibilidad de una experiencia transitiva de la identidad. Sin embargo, la precariedad con la que los símbolos son convocados no es sólo una opción estética sino la tentativa de integrar en un mismo cuerpo y obra, las características más extremas de la bipolaridad brasileña: lujo y pobreza, belleza y marginación, exhuberancia frutal y hambre, abundancia y precariedad.

El cuerpo de Schwartz no es metafórico ni tampoco ornamental: la contigüidad es el punto de partida para una fusión/contagio entre todos los cuerpoobjetos que pueblan el escenario. La quietud del performer lo confunde a veces con el carácter inerte de ropas y frutos y viceversa, éstos parecen cobrar vida al entrar en contacto con su cuerpo. Wagner devora un ananá y posa entre un muestrario de coloridos vegetales a los que irá fagocitando, desarmando, exprimiendo, salivando. El contraste entre su modo incivilizado de comer – en el piso, con las manos, sin las condiciones de higiene que serían “recomendables” - y la cualidad con la que él ejecuta esta devoración deja de ser discernible ya que emerge en el tránsito entre ambas, un modo de presencia y de acción que tiene la singularidad de la indeterminación.

Como un ilusionista ante ojos inexpertos – ficción que él empieza por creer/crear -, Schwartz transiciona durante los 30 minutos de duración de la obra por referencias asociadas al imaginario simbólico de lo popular brasileiro, resignificadas al integrarse en un complejo y ambiguo recorrido durante el cual el foco no está en *qué significa* (en tanto posibilidad de decodificar o develar un significado) sino en *que significa* (en relación a las cosas que producen significados aunque lejos de concebir la posibilidad de una semiosis unívoca e intersubjetiva).

Ninguno de los estereotipos que el artista cita acaban de conformarse o realizarse y es éste el plano compositivo que da más fuerza a la obra y que simultáneamente pone en jaque a nuestra percepción, que se desespera por encontrar anclajes de identificación que como una carnada son ofrecidos pero retirados por el coreógrafo antes de su posible deglución. No hay una jerarquía entre las identidades transitoriamente incorporadas por Schwartz; su cuerpo mutante performa esta diversidad y problematiza el lugar asignado a cada una de ellas para acontecer y exhibirse. Wagner es Carmen Miranda pero también es Pina Bausch y Xavier Le Roy; una alemana y un francés que al igual que Caetano forman parte de este cuerpo de múltiples referencias y coordenadas. Deja de ser persona y pasa a ser soporte, pasaje, negativo para una cinematografía precaria y altamente evocativa.

La transividad – en vez de la afirmación – identitaria y la imposibilidad de discernir claramente entre los elementos culturales que Schwartz fusiona no derivan en una hibridez sino en una síntesis fenomenológica entre cuerpos-objetos. El hecho de que la selección sea organizada a partir de las preferencias personales y artísticas del coreógrafo pone de manifiesto los límites de la subjetividad nacional, desarmando su pretensión monocorde, integrando referencias de mundos heterogéneos, dejando hablar y objetualizarse a estas presencias convocadas. Pero ya no una objetividad que presupone sus correlativas subjetividades sino una

“nueva objetividad”. Espectralmente se hace presente la propuesta de Oiticica que escribe en uno de los textos que integran *Aspiro ao grande labirinto*:

Quanto mais nao-objetiva é a arte, mais tende a negacao do mundo para a afirmacao de outro mundo. Nao a negacao negativa, mas a extirpacao dos restos inautenticos das vivencias do mundo, corriqueiras. Só assim seria licita a exclamacao diante da nao-objetividade da arte: "Que sensacao de fim de mundo ou de nada." O que é preciso é que o mundo seja um mundo do homem e nao um mundo do mundo." (24).

Aunque *Transobjeto* practica una devoración de símbolos y referencias, se distancia críticamente de la posibilidad de hablar por o de una supuesta brasilidad en términos objetivos. “Lo autóctono” y “lo foráneo” son categorías que quizá sirven para identificar de donde provienen los elementos que él pone a circular pero no sirven para hablar de *qué hacen* efectivamente en la obra. Es en ese plano performativo en el que los trans-objetos desarrollan su acción estética e impolítica.

Trans-objeto: el concepto hace referencia a la transición y transformación de los objetos y cuerpos. Del mismo modo en que los objetos cobran estatus de cuerpo el cuerpo cobra estatus de objeto. Una vez que vimos la pieza surgen otras dos asociaciones en relación a ese prefijo, que pueden contribuir a una expansión semiótica de lo que esta obra produce.

Por un lado *trans*- transexual - travesti, aquel/aquella que no obedece al mandato dictaminado por la biología, aquel con más de un nombre, que conflictúa el principio de identidad y al de identificación, sujeto ilegítimo, abyecto, no sujeto, no persona. Por otro lado trans-trangénico-transgénico: “Que ha sido concebido artificialmente mediante ingeniería genética con mezcla de DNA de otros organismos en sus genes – aquello que ha sido alterado desde la genética, cuyo ADN ya no es puro, cuyo origen es resultado entre naturaleza y cultura en cooperación, cuya emergencia da aspecto natural a lo producido tecnológicamente”¹⁰.

¹⁰ El arte transgénico es por otra parte una línea estética que llama la atención a través de obras como las de Eduardo Kac – principal exponente del movimiento o de artículos como Eduardo Kac. "El arte transgénico" (1998),

Si por un lado la dramaturgia de *Transobjeto* está descentrada respecto al lenguaje del personaje o de la persona, en paralelo transcurre un discurso sobre la brasilidad como construcción de genética modificada, de un pasado concebido por fuera de cualquier naturalidad, y que no sabe que frutos dará en el futuro. ¿Puede lo trans-genético ser autóctono? Lo transgénico exige ser pensado fuera de cualquier ontología o cualquier búsqueda del origen. Parte de la premisa de que nace modificado. Bajo su lente lo genético fue siempre mezclado desde su origen con otros organismos. La devoración – que aunque implica la fusión entre dos cuerpos también requiere de la supervivencia de un organismo y la muerte del otro en términos biológicos – no es tanto el acto que la obra de Schwartz realiza, sino que lo que se propone es un dejar hablar al encuentro entre presente y los pasados que dan lugar a este cuerpo escénico.

En la calidad de presencia de los cuerpobjetos o de los objetoacciones que Schwartz sostiene desde el escenario, es posible ver la influencia de una estética de lo concreto. El uso sobrio y calibrado de los objetos y de los recursos expresivos remite a uno de los movimientos más potentes del vanguardismo en Brasil, el concretismo de artistas como Augusto y Haroldo de Campo, Decio Pignatari o Julio Plaza, quienes por otra parte mantenían una estrecha relación con la Universidade de Sao Paulo, epicentro en la producción de energía política del campo cultural¹¹.

o Roncallo Dow, Sergio. "El Arte Transgénico: debates y perspectivas (una lectura ético-política)" (2008). Kac en dicho artículo escribe: "Las nuevas tecnologías alteran culturalmente nuestra percepción del cuerpo humano que pasa de ser un sistema auto-regulado naturalmente a un objeto controlado artificialmente y transformado electrónicamente. La manipulación digital de la apariencia del cuerpo (y no del cuerpo mismo) expresa claramente la plasticidad de la nueva identidad formada y configurada con abundante variedad del cuerpo físico. Podemos observar este fenómeno asiduamente en los media a través de las representaciones de cuerpos idealizados o imaginarios, de encarnaciones en realidad virtual y de las proyecciones en la red de cuerpos reales (incluyendo a los avatares). Los desarrollos en paralelo de las tecnologías médicas, tales como la cirugía plástica y las neuroprótesis, en definitiva nos han permitido extender esta plasticidad inmaterial a cuerpos reales. La piel ya no es la barrera inmutable que contiene y define el cuerpo en el espacio. Por el contrario, se ha convertido en un lugar de transmutación continua". En: <ekac.org>.

11 El concretismo nace en la pintura en los años 30 y luego se manifiesta en la poesía con exponentes como Eugen Gomringer en Europa y simultáneamente al Grupo Noigandres en Brasil que en 1954 escribe el "Plan Piloto para la Poesía Concreta", funda la revista NOIGANDRES. Como antecedentes de dicho concretismo poético podemos nombrar a una serie de autores como Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce, E.E. Cummings, Apollinaire, Oswald de Andrade, Anton Webern en el ámbito musical; la serie de pinturas Boogie-Woogie de Piet Mondrian,

En una entrevista que tuve ocasión de realizar a Schwartz (2013) aparecía un pensamiento que complementa la serie de decisiones compositivas que dan lugar a esta coreografía transgenérica. Para el artista se trata de

...ver como esa cosa puede crear formas de comprensión, siendo que las formas también pueden ser relativizadas. Ese es nuestro trabajo en tanto artistas – problematizar las formas de comprensión. No hacer una cosa para ser entendida, porque ahí estarás encuadrando tu trabajo dentro de las formas sincronizadas de entendimiento. Pero, como estamos trabajando en un tiempo sincronizado, la idea es revisitar ese tiempo y traducirlo de otras formas que también puedan ser inteligibles, tan inteligibles cuanto la fuerza que tiene la sincronización. Eso quiere decir que estaremos interfiriendo en el tiempo; e interfiriendo en el tiempo es que conseguimos crear una obra de arte. Así es que ella posee su fuerza. No sé si esta es una idea posmoderna, pero quizás esté viva. Sin embargo, si tú andas paralelo a esa sincronía – diciendo “yo también existo” – ya no estarás más sincronizado, estarás abajo, al lado o encima del movimiento de la sincronización. Encontrarás vida en otros vectores de funcionamiento pero no en vectores absolutos, constantes y totalizadores.

La desincronización y la transitividad: dos principios y herramientas que este coreógrafo emplea como tácticas para pensar por fuera de los límites conceptuales y experienciales de la identidad, cuya potencia hegemónica es independiente de quien sea el portavoz de su enunciación. Quizá es eso lo que apunta Schwartz al desconfiar de que la demanda por reconocimiento - traducida en términos teóricos por pensamientos como el de Alex Honneth (*La lucha por el reconocimiento...*) - pueda reproducir algo más que las meras condiciones de persistencia de la subalternidad.

Desincronizar las categorías de pertenencia para pasar a *existir*, inclusive en el plano de lo transitivo, es una invitación y una declaración que a través de un conjunto heterogéneo de signos, Schwartz performa. No es casual que la obra que el artista crea a continuación de esta en el 2011, se titule *Piranha* y estudie las dramaturgias de migración de esa especie de animal.

etcétera.

Transobjeto deshace a Wagner para hacer aparecer una encrucijada de cuerpos, imágenes, canciones y objetos; la desublimación de cada uno de los íconos citados y a su vez su inserción en un presente que los hace afectarse mutuamente de modo singular.

Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz *Transobjeto* não há La Ribot, Pina Bausch, Xavier Le Roy, Carmen Miranda, samba, favela, ginga, cores, cartão postal, Planalto Central. Mas um pensamento que se formou à margem de La Ribot, Pina Bausch, Xavier Le Roy, Carmen Miranda, samba, favela, ginga, cores, cartão postal, Planalto Central. (Schwartz “Pretexto”).

Tropicalia, Vaudeville, Fruticalismo, Biopolítica, Fantasías En Venta y Cuerpos De Moda

En El Sampleo Identitario De *Eu Sou Uma Fruta...* de Thelma Bonavita

Leer viendo “*Eu sou uma fruta gogoia em tres tendencias*”

de Thelma Bonavita.

<<https://vimeo.com/64487157>>.

En *Eu sou uma fruta gogoia em três tendências* (Brasil, 2010) Thelma Bonavita explora la transitividad y el remix, no entre diferentes estados sino como un estado en sí. En el caso de esta creación, la alusión al imaginario brasileiro alimentado por el modernismo y la tropicalia es explícito, así como también la crítica al exotismo bajo el que el cuerpo brasileiro circula en el imaginario internacional.

Implicando la metáfora del sujeto/cuerpo como fruto - metáfora que sirve a la caracterización salvajista del brasileiro nativo así como a la idea de objeto devorable - e integrándola con el concepto de “tendencia” empleado en la moda, Bonavita inicia desde el título una serie de operaciones de remix entre lo innato y lo adquirido, entre biología y cultura, entre lo autóctono y lo transitivo, entre el aura desgastada de la alta cultura y la superfluidad atribuida a la moda. La obra se pregunta por el significado y procedencia de una “fruta gogoia”¹² en tanto

¹² En el artículo mencionado Noletto describe a Gal como vanguardista y feminista mientras observa su practica de devoración de las estéticas y prácticas de la tribu indígena mencionada, articulando el discurso sobre “lo propio” y sobre la brasilidad en intersección con una perspectiva de género: “A atitude vanguardista de Gal Costa provavelmente pode ter contribuído para a construção de um novo modelo feminino no Brasil, isto é, um parâmetro

metonimia de lo “típico” brasileiro, y de la propia brasilidad como una esencia construida. La canción original de la que Bonavita toma el título proviene del folclóre bahiano y fue parte de *Fa-Tal*, álbum en vivo de Gal Costa lanzado en 1971. En el artículo “Eu sou uma fruta ‘gogóia’, eu sou uma moça” de Noleto (2014), el autor analiza las relaciones entre tropicalismo, género y sexualidad observando el cuerpo en performance de Costa y el modo en que (en particular en este disco) la artista tropicalista amplifica rasgos que denotan una sexualidad liberal, mientras simultáneamente emplea elementos estéticos y consuetudinarios de la tribu indígena que antropofagiza: Apinayé.

En la obra de Bonavita, las características apuntadas para la performance de Gal Costa son apropiadas y devoradas para transformarse en la mixtura con otros elementos. Mientras que la sexualización del cuerpo de la performer es un rasgo que se mantiene, es necesario leer esta obra del 2010 como dialogando con un contexto sustancialmente diferente en cuanto a las costumbres y morales sexuales prevalecientes en el ’71, año de lanzamiento del tema musical en cuestión.

¿Qué es una fruta gogóia? ¿De dónde viene? En el release de la obra, Bonavita señala que “Através dessas perguntas a peça incita nossa imaginação fazendo uso de estratégias de Vaudeville por recombinação e sobreposição de imagens-metáforas relacionadas com idéias para o imaginário cultural brasileiro do período Tropicália”¹³. La obra fue concebida como una

nacional de feminilidade e modernidade mais próximo da realidade das mulheres brasileiras – porém sem abandonar padrões de feminilidade e modernidade internacionais – no qual elas pudessem ser encorajadas a ter referências culturais plurais para construir sua identidade visual, sendo estimuladas a expor as suas sexualidades e a assumir relacionamentos não convencionais e, em muitos casos, homossexuais (68) (...) Essa exposição corporal construía sua imagem com uma aura de modernidade e erotismo, era utilizada como ferramenta de marketing para promovê-la e incitava, indiretamente, o debate quanto a liberdade sexual da mulher.” Si por un lado es relevante tener en cuenta que Costa es altamente influenciada por brasileiros como Joao Gilberto, ella también se inspira en artistas foráneos como Janis Joplin, realizando en su propuesta una fusión de referencias que Bonavita actualizará en una nueva enunciación y en la que estarán presentes como temas la sexualización del cuerpo de la mujer, la espectacularización, la referencia a lo indígena, pero ya desde un plano con sustanciales diferencias respecto a la fruta de Costa.

13 El manifiesto de la artista en relación a la obra puede leerse en su página web:

<<http://www.thelmabonavita.info/manifesto/manifesto/>>.

tendencia de investigación de moda, considerando las siguientes: 1) tendencia a la fantasía o “deseo de flotar”; 2) tendencia transitiva o “artista-dj”; 3) tendencia mutación o “falsos pasaportes”.

Esta mezcla de recursos del espectáculo de la moda, expresiones folklorizadas del Brasil modernista y deseos imposibles, produce y anuncia lo que sólo podrá llegar a realizarse en el encuentro entre fantasía, imaginación, la fruta y su público. De esta forma Bonavita mixtura elementos reconocibles de la “realidad cultural” brasilera, con elementos fantasiosos y delirantes, interrumpiendo la posibilidad de discernir entre ambos y elaborando una estética próxima al concepto de *fake* o al de *simulacro*.

En su presentación de tendencias que nunca llegan a realizarse de forma realista, la obra desplaza la importancia de lo real para dar lugar a un espacio de acontecimientos donde discernir lo “verdadero” de lo “falso” no sólo deja de ser plausible y posible, sino que nos distancia de la mezcla de códigos que la obra propone.

F for Fruit. Aunque sería implausible indicar al film de Orson Welles (*F for Fake*, 1974¹⁴) como referencia en la obra, sin duda resplandece la posibilidad de identificar algunos puntos de encuentro en los modos en los que estas obras investigan en la “naturaleza” de la autoría y de la autenticidad así como en las bases de valoración del arte y los límites que lo separan del espectáculo.

Lo *fake* no tiene un equivalente directo en español. Es una de las estrategias que la obra emplea en su tránsito por diferentes escenas y acciones así como el que resplandece en varias de las imágenes que como castillos de arena la artista levanta y demuele a lo largo de la pieza. *Fake* como tendencia y como carta de presentación anuncia que no existe la pretensión de verdad en aquello que se representa. El término entabla – y propone entablar - con las acciones o cosas a

¹⁴ El film completo se encuentra disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=KWZUG0-nn_Q>.

las que se refiere, una relación de escucha o de hospitalidad, dejándolas accionar más que accionando sobre ellas. Fake no es igual a falso, sino que amplifica la ficcionalización que toda intervención sobre un orden sensible implica. Lo *fake* evita ingresar en la disputa por lo verdadero al presentarse desde el primer momento como algo que no quiere pasar por “original”.

Desde esta perspectiva se relaciona con el concepto de *simulacro* tal como lo elabora Brian Massumi, autor que se ha dedicado a pensar en la virtualidad¹⁵ que caracteriza a la realidad contemporánea a partir de los múltiples cambios que ha aportado la incorporación de tecnología informática e Internet en nuestras vidas sociales, hábitos cognitivos, formación de subjetividad, relación con el lenguaje (o los lenguajes), corporalidad, temporalidad, espacialidad, etc.

La conceptualización del simulacro baudrillardiano describe un mecanismo de realidad que oculta el hecho de que no hay nada atrás de sí mismo y aparece en otras obras de danza contemporánea tal como la *The Last Performance*¹⁶ de Jerome Bel, simulacro de última performance en la que aparecen dobles de personajes famosos, en una dinámica en la que se vuelven más relevantes las diferencias de estas “personas - réplicas” entre sí, que su relación con el original¹⁷.

El simulacro (en tanto operación que propone una relación compleja con la idea de original y de origen) me interesa aquí para abordar la pieza de Bonavita¹⁸, que emplea este mecanismo para presentar a modo de *vaudeville*, un remix de símbolos icónicos del Brasil con lenguajes y costumbres provenientes del mundo del espectáculo y la moda. En su performance, la apropiación de estilos y estéticas de presentación propios de la moda y la publicidad son

¹⁵ Lo virtual, tal como ha explicado Deleuze “...cannot itself be seen or felt, it cannot not be seen or felt, as other than itself” (Massumi 13).

¹⁶ Por más información sobre esta obra ver: <<http://www.jeromebel.fr/eng/jeromebel.asp?m=3&s=4&sms=5>>.

¹⁷ Algo así como un “non holder of non truth...” (Moreiras).

¹⁸ Video disponible en: <<https://vimeo.com/43216348>>. Más información sobre la obra puede ser consultada aquí: <<http://thelmabonavita.info/projects/gogoia-total/>>.

desviados – mediante tácticas que recuerdan al *detournement* situacionista, *culture hamming*¹⁹ o al “efecto de catacresis” descrito por Butler²⁰ – para realizar bajo su *apariencia* una crítica y una transformación radical de sí misma (en tendencias) y del papel del espectador (en escenografía).

Esta *Fruta Gogoia* que se presenta en tres tendencias, aludiendo claramente a la moda pero también a la gerga agrícola, no es natural sino transgénica, transgenérica, transformer, transtendencial. Mix de lenguajes, de tiempos y de cuerpos: ensalada de frutas, *body jockey* en palabras de la propia Bonavita.

Es una fruta - caricatura de “lo natural”-, presentada por un cuerpo en permanente transformación, que es atravesado por muchos tiempos y “seres”. *Sou, sou, sou, sou...* Múltiples identificaciones atraviesan al cuerpo de Bonavita en su trans-vestismo cultural, histórico, genérico. El hilo conductor es la presentadora, cuerpo-jockey escénico que performa cual programa televisivo un *glamour* que fracasa en convencernos. La crítica al espectáculo y al espectador como consumidor es así construida con una peculiaridad: la de usar sus propios medios. Show erótico, disuasión mercado-lógica, presentación escatológica, destrezas inútiles y destacadas. Simulacros.

¿Pero no se ha tornado eso mismo la experiencia de la realidad? La respuesta puede radicar en *reality shows*, en culturas y democracias que ya no tienen contenido sino que

19 En el capítulo uno de mi disertación de maestría (Naser *Coletivos artísticos brasileiros...*), titulado "Colectivos artísticos na emergência de circuitos heterogêneos" (16-46) analizo estas tácticas de re-significación en relación a las proposiciones de colectivos artísticos brasileiros. El texto está disponible en: http://issuu.com/lunaser/docs/colectivosbrasileiros_lunaser_ppgac_ufba.

20 “The effects of catachresis in political discourse are possible only when terms that have traditionally signified in certain ways are misappropriated for other kinds of purposes. [...] precisely the capacity of such terms to acquire non-ordinary meanings constitutes their continuing political promise [...] there are invocations of speech that are insurrectionary acts [...] An utterance may gain its force precisely by virtue of the break with context that it performs” (Butler *Excitable Speech...* 144-5).

conservan únicamente su nombre, en una ciencia que es cada vez más indistinguible del mercado.

Tal vez cabe preguntarse ya no por lo real sino por la realidad de lo virtual, ya que es con ésta última que nuestra experiencia está íntimamente relacionada en la contemporaneidad. Desde este punto de vista cabe preguntarse sobre la pertinencia de pensar en algo así como una “verdadera identidad brasileira” o una “realidad nacional”.

Siguiendo a Massumi y sobre el juego de virtual/real que *Eu sou uma fruta...* propone la cuestión no es (como en el inicio de la era virtual), cómo lo irreal copia lo real sino al contrario, *como lo virtual produce lo real*²¹. Si disimular es fingir no tener lo que se tiene, simular es fingir tener lo que no se tiene - lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia – y de este modo la simulación cuestiona la diferencia entre lo «verdadero» y lo «falso», lo «real» y lo «imaginario» (*Cultura y Simulacro* 8).

Entre el disimulo, la simulación y lo *fake*, la obra de Bonavita nos anuncia lo que nunca acontece, mientras que como contrapartida, el transcurrir del evento va presentando la emergencia de acontecimientos no anunciados.

*Eu sou uma Fruta Gogoia...*²². Al volverse primera persona de esta fruta, los “sou”²³ de la letra de la canción de Costa parecen personalizarse o por el contrario, el cuerpo de Bonavita se torna fruto, especie nativa, delicia autóctona. Es así que la superposición entre mujer y nación es el marco metafórico para esta enumeración de estereotipos (una especie de compilado de atracciones turísticas brasileiras).

21 Baudrillard lo define en los siguientes términos: “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias”. (*Cultura y Simulacro* 7)

22 Puede verse aquí <<http://www.youtube.com/watch?v=AVciSGQ6e9I>>.

23 La letra completa de la canción dice: “Eu sou uma fruta gogóia / Eu sou uma moça / Eu sou calunga de louça / Eu sou uma jóia / Eu sou a chuva que móia / Que refresca bem / Eu sou o balanço do trem / Carreira de Tróia / Eu sou a tirana-bóia / Eu sou o mar / Samba que eu ensaia / Mestre não óia”.

En su enunciación de múltiples “soy”, la canción es en sí misma un delirio de transformación. Y es precisamente la transformación la que mueve el juego escénico de esta

Fruta Gogoia.... Dice la canción:

Eu sou uma fruta gogóia / Eu sou uma moça / Eu sou calunga de louça / Eu sou
uma jóia / Eu sou a chuva que moía / Que refresca bem / Eu sou o balanço do
trem / Carreira de Tróia / Eu sou a tirana-bóia / Eu sou o mar / Samba que eu
ensaia / Mestre não óia

La canción y la presencia de Bonavita en escena, sugieren hiperbólicamente una femineidad sexualizada - en cuya *naturaleza* está la exhuberancia y la “tendencia” a ofrecerse como un fruto. El estereotipo de “lo brasileiro” y la femineidad asociada al mismo es también aludido elípticamente. Plantas, sol, un cuerpo carnavalizado. Ha comenzado la sesión de *body jockey*, término con el que presenta a las acciones por venir.

Bonavita transiciona durante toda la obra por diferentes “sou”, sampleando tendencias foráneas y autóctonas, tanto de Brasil como de la danza, del supuesto “arte” y sus proximidades con la industria de la publicidad, la moda y el entretenimiento. El *sampleo* - procedimiento propio de la música electrónica, mediante el cual se re-mezclan elementos preexistentes -, es en parte el mecanismo de organización de la obra y la vía de transformación del cuerpo escénico de Bonavita, trans-identitario; refiere a muchas identidades sin ser ninguna realmente. Sin ser ninguna definitivamente.

El encuentro y pasaje por diferentes temporalidades, corporalidades y personajes y el *estilo* algo torpe, algo fracasado de Thelma, presentan una secuencia de simulacros que con sutileza dejan entrever una dificultad para la adecuación. Ese “sou” mutante de la canción es aquí fantaseado por y en el cuerpo. La dificultad (simulada) con la que Bonavita presenta sus “números” se relaciona también con las demandas que el estereotipo de ser-brasilero impone

sobre el cuerpo de la mujer. Taconeo vertiginoso, sexual pero contenido, sexy pero ingenuo, moderno pero autóctono, experto pero intuitivo. Exigencias contradictorias de un proceso identitario que afecta a lo personal tanto como a lo nacional: Brasil y los sistemas normativos y culturales que se contradicen demandando simultánea y paradójicamente modernización sin pérdida de raíces, globalización pero congelamiento de la cultura en algún pasado condenado a su “permanencia” y estado “originales”. Innovación pero con memoria. Aunque a la vez una memoria que es des-activada para museíficarse. El mestizaje de estados que el cuerpo de Bonavita convoca únicamente es *posible* – o mejor dicho se hace posible o realiza en la percepción de los espectadores - a través de la construcción de una ficción, de una serie de simulacros.

La economía de exportación de la cultura brasilera se imprime en el *sampleo* coreográfico de Bonavita. La venta, la moda y el mercado de circulación del cuerpo son referencias que contaminan la puesta en escena con una estética singular, plagada de referencias que se presentan de modo incompleto o irrealizado. Folklore, vaudeville, disco, moda, publicidad, danza contemporánea: estos planos forman parte del proyecto que desborda lo escénico para desplegarse también en la web, como podemos ver en el sitio de la coreógrafa, donde se presentan fotos publicitarias tomadas de la obra – ambiente – personaje creadas por Bonavita.

Desde el comienzo el lenguaje marketinero es puesto en juego de un modo en que lo artístico y lo comercial se desdibujan. Comienza cantando *Don't you want me baby* de los Human League. El glamour de los 1970s que esta canción evoca es performado por Bonavita en su actitud, en el lenguaje corporal y verbal que emplea, en la vestimenta y la escenografía. Pero en contraste con el negro del video-clip de *Fruta Gogoia*²⁴, el mundo de esta Fruta de Bonavita

24 Videoclip disponible aquí: <<http://www.youtube.com/watch?v=uPudE8nDog0>>.

tiene fondo y luz blanquísimas. Este blanco será el fondo de una serie de transformaciones del cuerpo-espacio y de la relación con el público.

En la butaca de cada espectador hay un papel celofán de diferentes colores. Mientras los desplegamos mirándonos entre nosotros y haciendo un ruido estruendoso, que genera un efecto sonoro singular y nos hace presentes *mutuamente*, una especie de telepatía recorre la sala: el barullo pararía si todos dejáramos de hacerlo. Nos miramos entre nosotros, observando el color que le tocó al de al lado, jugamos con el papel y sus posibilidades de alterar nuestra visión, la escena, la experiencia. Mientras tanto ella explica cómo procederá el show, como quien explica un juego que está por comenzar. El juego se llama *stagediving*: con una peluca rubia colgando de cada mano, Bonavita habla sobre su deseo de fluctuar y propone con una fuerte impronta, el modo cómo se va a organizar la realización de ese deseo. Hasta cierto punto la cooperación se impone o al menos es altamente conducida. Esto pone al público en alerta y ante la necesidad de decisión: ¿cooperar o no cooperar con una idea tan inesperada? La propuesta encuentra al público “frío”. Es un momento de decisión colectiva de la que dependerá lo que suceda. El público tiene entonces un agenciamiento directo en la performance, de modo individual pero a la vez colectivo.

Ninguém topa? Pregunta Thelma. Se performa entonces una situación similar a la que todos experimentamos con un vendedor insistente. Y en breve aparecen voluntarios. La primer tendencia – *a lo fantástico o a fluctuar* - ya está siendo realizada *Já estou começando a flutuar, já estou sintindo...* dice Thelma mientras es pasada de mano en mano de modo torpe y desorganizado. La coreografía la realizan todos los que participan en su fluctuación gravitada e inestable. Mientras continúa cantando: *don't you want me baby, don't you want me oooooohh...* Tal como en *Médelei* el humor es en esta obra un ingrediente clave de la semántica frutal.

Al llegar al escenario Bonavita anuncia que hará una fluctuación más antes de finalizar esta tendencia: hará volar a sus pelucas. *Se ela dança eu danço*. Vestida provocativamente toma uno a uno sus globos negros sujetando a las pelucas, para hacerlas flotar en una nube de helio. Sin preámbulos la agencia está una vez más en manos del público. Y mientras las pelucas sobrevuelan la platea, Bonavita ha tomado el control de su órgano (musical) y comienza a hacer un recitado con ritmos autoprogramados – *dizem que brasileiro nao gosta de indio....* Mientras toca, separa las piernas en una pose cargadamente sexual. *To aberta!* Ya está sucediendo la tercera tendencia: *Tendencia transitiva o el artista Dj*. Lo que también está sucediendo es el despliegue de un modo (o muchos) de relacionalidad entre obra y espectadores.

La *tendencia transitiva o el artista Dj* consiste en una interacción entre las cosas que Bonavita grabó en su mp3 y los objetos dispuestos en la escena. Es la tendencia a la *mutación, o travestimento* - dice, mientras agrega extensiones a su ya exuberante peluca. A continuación saca una foto y exhibe: *olhem eu tenho provas de que antes de Lady Gaga eu já usaba esta peluca...* La foto de Gaga se congela por un segundo a su lado: una y otra falsas de sí mismas y de la otra.

E porque vc venho até aqui? Já pensou nisso? O que é você está fazendo aqui? Esta Fruta no es pasiva sino que tiene gusto a interrogación. *Pasei muito tempo na vida até perceber que o mais importante na minha existência é minha habilidade de jogar.... O sujeito da moda é o cu...*

Se mixturan frases hechas, fragmentos de canciones y clichés re-versionados para tornarse altamente críticos. Al sonido banal de los ritmos grabados del órgano – especie de *readymade* musical para un público kitsch o infantil – se contrapone un habla que alude a los indios, a la guerra, a la sociedad brasilera, al estereotipo brasilero, a la venta personal, a la venta corporal, a la seducción, a la moda de la seducción, al ano.

Mientras el mp3 suena en los oídos de Bonavita sin que lleguemos a poder escucharlo, la performer se mueve sin prisa, su glamour es también su calma. El público aprovecha para jugar con sus papeles mientras ella juega con los objetos transformando al mismo tiempo a si misma. Se pone una cresta negra de indio-punk y comienza a danzar hiphop en el proscenio. Toda transformación es visible y por ello quiebra cualquier pretensión de ilusionismo. Coloca las plantas y salta alrededor y por encima de ellas. *É água do mar e é maré cheia ohhhhh...* Canta aludiendo a otra cultura brasileira; la del mar, la capoeira, la pesca.

No sabemos si existe realmente algo que ella está escuchando en su mp3 pero tampoco haría gran diferencia sobre nuestra experiencia el saberlo. Al privarnos de saber qué pasa, se pone de manifiesto lo ilusorio de la transparencia en cualquier performance u obra de arte. Bonavita es como un cacique danzante, una mulata exuberante, una geisha. Es *como* todo eso, pero no del todo. Una lógica que aproxima a su obra de las convenciones del espectáculo.

Al llegar al final –*Tendencia al desbordamiento o “a las cosas que se pegan al cuerpo”* - Bonavita invita al público a jugar en su jardín y con sus “aderezos” para así poder sacar una foto. Lo que se pega el cuerpo es entonces la obra y los cuerpos a ella. Una invasión multicolor de personas y celofanes se integran con los elementos escénicos que, aunque son pocos, constituyen toda una atmósfera estética que es apropiada y reconvertida por el público. La apertura del espacio escénico es vivida lúdica y entusiastamente. El público creativamente *habita* el espacio reinventando sus posibilidades. Jugando el juego de la *fruta gogoia*, el de la fantasía y la transitividad; jugando con todos los objetos que han aparecido durante la performance que son disponibilizados en la invitación que Bonavita extiende a la platea. Fluctuando la imaginación. Objetualizándose la relación en escultura instantánea compartida la escultura que cuerpos y objetos producen en cada performance es fotografiada produciendo un registro de las singulares

disposiciones que cada fruta-público-objetos crea. Objetos relacionales, frutas remixadas, personalidades transitivas y el tránsito de público y performance entre platea y palco, diseñando un tránsito que performa escenográficamente el tráfico mediante el que *Eu sou uma Fruta Gogoia* disloca objetos y personas de sus lugares asignados. El final de la obra consiste en una invitación a que los espectadores habiten el escenario donde la acción ha tenido lugar y jugando con los objetos que fueron quedando por todo el espacio, compongan una fotografía colectiva tomada desde la platea hacia el palco.

Devoración De Lo Popular O Fagocitacion Del Mito: Bases y Clímax De La Disputa Por La Identidad Brasileira y Sus Posibles Desviaciones

Las obras *Transobjeto* y *Eu sou uma fruta...* se apropian de referencias del imaginario popular brasileiro para introducirlas en lógicas semióticas y semánticas impuras, que si por un lado corroen la genética de las primeras, producen al integrarse a las segundas, choques de sentido, ambigüedades, indeterminaciones, y un lenguaje intraducible o impensable en el marco de las tradiciones, costumbres, idiosincrasias reconocidas como nacionales. En este sentido, la devoración (en caso de haberla) se aleja de la digestión asimilante y apunta para una de las críticas que desde la contemporaneidad pueden hacerse tanto al Movimiento Antropofágico como al modernismo: la devoración de esos “otros” culminó en una domesticación del cuerpo receptor que acabó por adquirir las características dominantes del devorado. En otras palabras: la devoración acabó por ser funcional a la supervivencia de organismos productores de hegemonía cultural.

En las obras de Schwartz, Bonavita y Duarte – artistas situados dentro del campo del arte contemporáneo -, la devoración de “lo popular” es realizada a través de estrategias que ponen en

cuestión el significado de *lo brasileiro*, develando las implicaciones ideológicas de dicha categoría.

Como ya han observado diversos autores, la “cultura popular” no sólo es identificada en oposición a la “alta cultura” (y por ende en una relación de segundidad respecto a aquella) sino que una de sus principales premisas afirma que se trata de la *expresión* (primer problema) de un *ser nacional* (segundo problema). Si bien retomaré el problema de lo popular de la mano del planteo de Williams en *The Other Side of The Popular*, cabe observar que esta conceptualización contiene diversos y numerosos problemas que conciernen a cuestiones tan diversas como a las tensiones entre cultura y política, la relación entre lo popular y lo colonial y entre hegemonía y los modos de resistencia a ella, y entre crítica y nacionalismo.

Si por un lado resulta necesario dialogar con la singularidad del lugar de enunciación de estas obras – que abordaré más adelante a través del pensamiento sobre lo impolítico – también es imprescindible analizarlas en relación con contextos simbólicos y materiales que hacen a su acción política-estética producir sentidos y contrasentidos no siempre coincidentes con los objetivos explicitados por sus autores y releases.

Sin adoptar la postura de aquellos paradigmas (teóricos y prácticos) que han abordado al arte en tanto reflejo de la sociedad negando su potencialidad para producir conocimiento o eventos imprevisibles en el mundo, me interesa observar estas obras y problemas como acontecimientos estético políticos generativos, más que representativos, de modos de pensar, hacer y sentir. Sin embargo para comprender cómo y en qué mundo actúan es necesario comprender la complejidad (por otra parte inabarcable) de sus efectos estéticos y políticos, que se producen en y entre factores endógenos y exógenos al campo artístico. Uno de los planos de

interlocución para Schwartz y Bonavita son las características asignadas a la nacionalidad brasileira y sus legítimos e ilegítimos representantes en el pasado y el presente.

Durante el auge del Modernismo Brasileiro que da inicio en los 20s, varios autores señalan como entonces se exportaba un discurso artístico que si por un lado presentaba interesantes ideas sobre la deconstrucción de la idea de “enemigo” y sobre el purismo de la brasilidad, por otra servía a la necesidad de la nueva nación Brasileira de posicionarse culturalmente en un campo demarcado por las tendencias vanguardistas europeas. Al entrar en esta carrera vanguardista, Brasil gana por un lado reconocimiento internacional respecto a sus expresiones culturales pero al mismo tiempo dedica mucha energía a la construcción de una imagen idealizada sobre sí mismo, imagen que no sólo es proyectada en el imaginario mundial sino devorada por los propios brasileiros.

El imaginario identitario Brasileiro presenta una doble cara, aprovechada oportunistamente según la dinámica de intercambio simbólico dominante en diferentes momentos de su historia. En algunos casos la búsqueda de exportación de un Brasil exótico, el Brasil de las tres razas, el mestizo; en otros el cosmopolita, el modernizado, el potencia mundial, el diverso e integrado, capaz de superar su propia condición de subalternidad a través de discursos (auto) críticos sobre la colonialidad, la modernidad, la identidad, la nación.

Muchos de los problemas fundantes de la modernidad brasileira se encuentran presentes en la actualidad de formas semejantes o reconvertidas, y puede resultar importante tejer algunos pensamientos que hagan dialogar a los pensamientos emergentes en diferentes períodos.

Entre el vanguardismo, el antivanguardismo y la devoración crítica de las vanguardias, la fase modernista de la historia de la cultura brasileira presenta múltiples ambigüedades, paradojas y límites borrosos entre el carácter antisistémico de sus propuestas, y el carácter funcional a la

inclusión de Brasil en el mercado cultural, artístico y simbólico global. Esta observación que atañe al carácter paradójico del vanguardismo, nos lleva a preguntarnos si dicha fase modernista ha terminado o son sus coordenadas las mismas que se encuentran organizando la hegemonía cultural en la contemporaneidad.

Los términos de “alta” y “baja” antropofagia - diferenciadas por los teóricos del movimiento por tratarse de una asimilación crítica versus una indiscriminada - nos deparan con la pregunta sobre si dicho movimiento contestó o finalmente ayudó al fortalecimiento del mito de Brasil como país integrado racial y culturalmente en su interior y con el “afuera”. En el artículo titulado “La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida” (2010)²⁵, Federica Scherbosky advierte que:

...este rescate de la subjetividad antropofágica como alternativa frente a la constitución fuertemente identitaria deba ser sumamente cuidadoso ya que puede caerse en lo que ya Oswald anunciaba como la “baja antropofagia”. La baja antropofagia reemplaza el criterio ético que posibilita un reconocimiento real del otro, por su reificación y el vaciamiento de su singularidad. Es en el fondo una instrumentalización al servicio de ciertos intereses por los cuales esa otredad es incorporada y ya no por el deseo de ese otro que amplía mi horizonte de sentido. Se produce así una perversión de la potencialidad que esta tradición presenta. De allí el permanente riesgo de perder la sintonía del cuerpo vibrátil, perder esta errancia de deseo que opera en la constitución subjetiva y subsumirse nuevamente bajo aquella ley trascendente que impele hacia una identidad fija, con el fin de lograr ese sentirse “en casa”, establemente (29).

Para agregar a esto es interesante citar el pensamiento de Suely Rolnik, quien observa que pese al tono revolucionario de las propuestas del modernismo brasileiro “la tendencia predominante es mantenerse bajo el régimen que hasta hace poco dominaba: un “en casa” identitario. Esto es evidente en los atrincheramientos en que se colocan grupos étnicos, raciales, religiosos, sexuales

²⁵ Federica Scherbosky (“La subjetividad...”) investiga el Movimiento Antropofágico, que se origina en Brasil en los años ‘20 analizando la “subjetividad antropofágica” y considerando que ésta posee una potencialidad significativa, pues implica no sólo un análisis y crítica de la subjetividad reinante, sino también una reelaboración y propuesta de otro orden de subjetividad, que da cuenta de la complejidad actual y sobre todo del desafío de la alteridad. La respuesta que la autora ofrece es que la antropofagia “ya no fortalece las identidades individuales, atrincheradas en la tolerancia del multiculturalismo, sino que la subjetividad se abre a la interpelación del otro, donde sólo a partir de allí logra construirse el sentido”.

o las mismas naciones enteras que insisten en existir como identidades, separadas del océano de flujos mutables de que está hecha hoy la consistencia subjetiva de todos los habitantes de la Tierra” (Rolnik “Subjetividade Antropofágica” 145).

¿Es este cómodo “en casa” el lugar donde van a parar tanto los ánimos devorativos de los 70 como sus lecturas contemporáneas? Y considerando nuestro objeto de estudio: qué hay en “la casa” identificada como Brasil? ¿O es este “en casa” uno que no responde a fronteras jurídicas nacionales o a identidades estables o estabilizadas?

Hay diferentes posibles puertas de entrada a las preguntas que Schwartz y Bonavita levantan en sus obras. Ellas pueden ser presentadas como ataques a lo nacional desde dentro del país y desde dentro del campo artístico en el que sus formulaciones se organizan. De formas singulares y diferentes entre sí, estas creaciones presentan un interés por tematizar "lo brasileiro".

Uno de los contextos relevantes para pensar en esta motivación concierne a las transformaciones políticas, sociales, económicas y culturales que ese país transita a partir de la conquista del gobierno por parte del PT en 2004, y que iniciando en el 2015 su tercer período de gobierno - a cargo Dilma Rousseff, sucesora de Luis Inacio Lula da Silva -, coloca a Brasil bajo la conducción político-gubernamental del Partido de los Trabajadores (en un contexto de ascenso al poder de partidos “de izquierda” en la región) hasta el 31 de agosto del 2016.

No es casual que un gran número de coreógrafos brasileiros se interesen en la actualidad por dialogar con uno de los pilares fundamentales de la “casa grande” brasileira: la ya presentada “ideología del mestizaje”. Son escasos aunque comienzan a emerger, los estudios que analizan desde una perspectiva ideológica o racial el modo en el que la danza reprodujo o resistió lo englobado bajo este concepto durante su historia. A lo largo de la historia nacional brasileira, “lo mestizo” pasa a significar “lo nacional”, al ser apropiado por las narrativas identitarias que

absorben y resignifican esta categoría neutralizando las implicaciones raciales y étnicas que la misma contiene. Si por un lado estas campañas son impulsadas desde el Estado, son simultáneamente apoyadas por intelectuales y artistas que encuentran en este nicho identitario un perfil redituable en el mercado artístico o la romántica idealización de una comunidad de pertenencia.

Si la relación entre antropofagia y mestizaje da cuenta del reconocimiento de las diferencias y singularidades de "lo brasileiro" - colaborando entonces para los procesos de des-subalternización que buscan ser accionados por subjetividades antropofágicas -, o si su convivencia fortalece una ideología ligada al populismo y a la modernización que entra en colisión con las interrupciones que estos artistas intentan realizar sobre las remanentes estructuras de poder colonial y neocolonial y sus nuevas versiones biopolíticas, es una de las preguntas que motivan esta disertación.

Como representante del primer punto de vista, Suelly Rolnik describe la tradición antropofágica como una caracterizada por enfrentar a la separación entre cultura popular (altamente folklorizada) y cultura oficial o hegemónica, y por intentar borrar las fronteras que las separan a través de una contaminación general, ya no sólo de lo erudito con lo popular, sino de lo nacional con lo internacional, de lo rural con lo urbano, de lo tecnológico con lo artesanal, de lo arcaico con lo moderno, etc. Como consecuencia de esto según la autora tomaría cuerpo un "en casa" ya aludido al inicio de este texto, que "encarna toda heterogeneidad dinámica de consistencia sensible de la que está hecha la subjetividad de cualquier brasileiro, la cual se crea y se recrea como efecto de un mestizaje infinito - nada que ver con una identidad" (Rolnik "Subjetividade Antropofágica" 132).

Cabe preguntarse si este mestizaje infinito – especie de “descolonización infinita” – aludido por Rolnik corroe o por el contrario promueve la totalización identitaria de un Brasil tropical, partiendo de una mirada naturalista o biologicista del cambio cultural que deja poco espacio para analizar el poder, sus mutaciones y sus posibles formas de deconstrucción. Es probable que la única respuesta posible sea: ambas cosas a la vez. La dinámica de reproducción del mestizaje en tanto discurso crítico se basa en una legitimidad que proviene del hecho de presentarse como agente descolonizador, como defensor de una identidad, singularidad y autonomía nacionales.

Es en este sentido que cabe pensar la cuestión a partir de los problemas que Moreiras apunta en relación a la decolonialidad y a lo que identifica como "descolonización infinita" (*Línea de sombra*). Traducido al campo de la danza, el mismo describe algunas contradicciones que resultan pertinentes para pensar la relación entre arte, cuerpos, historia y teoría en el Brasil contemporáneo. Dice Moreiras:

De hecho la descolonización masiva, apoyada siempre en una ideología de desarrollo nacional postcolonial, era ya una respuesta política a las reivindicaciones radicales del proletariado sostenidas por los partidos marxistas de masa. Se creía que el desarrollo nacional podría finalizar la explotación en cuanto tal, o minimizarla hasta hacerla políticamente viable. La descolonización, en su forma radical o infinita, sin embargo, iba más allá de presupuestos desarrollistas y asumía la posibilidad de un rescate del legado precolonial en la deslegación misma. (...) Quizás la descolonización, en la medida en que se hace infinita en su demanda radical de reapropiación de un legado perdido, en la medida por lo tanto en que es un pensar del legado más que un pensar de la deslegación, no sea realmente descolonización sino más bien una curiosa forma de recolonización apotropaica, que sólo descolonializa para mejor recolonializar, siguiendo el espíritu de los tiempos (*Línea de sombra* 36-37).

Al criticar la ideología del país mestizo, dialogar con las proposiciones estético-filosóficas de los antropofágicos, e integrar elementos de culturas foráneas, Bonavita y Schwartz están por un lado recibiendo el legado antropofágico de generaciones anteriores de artistas (mediante la

apropiación y relectura de muchas de sus operaciones y estéticas), y por otro apartándose del mismo al dejar de pensar en términos de "Brasil". Las obras de Schwartz y Bonavita ya no tienen por "sujeto" a Brasil o al brasileiro, sino que son acontecimientos, *object-acts* que ponen a circular la posibilidad de desincronizar experiencias colectivas, como táctica para la multiplicación de la heterogeneidad y como vía para la interrupción de las legitimidades fundadas en la tradición. Siguiendo al pensamiento de Moreiras, estas coreografías no son sólo pensamiento sobre el legado sino sobre la posibilidad de deslegar. El objetivo es pensar qué espacios ellas abren (o no) entre la reproducción de una decolonización infinita y la emancipación respecto a las propias estructuras de la colonialidad en sus formas locales y globales.

A los problemas enunciados hasta aquí subyacen preguntas sobre la relación entre arte contemporáneo, vanguardismo y tradiciones. Siendo el vanguardismo una de las dinámicas modernas que más ha impulsado y a la vez limitado la potencialidad transformadora del arte, resulta interesante considerar que la devoración que estos artistas contemporáneos hacen del modernismo brasileiro – en tanto tradición nacional - se produce en un momento en el que la coreografía está siendo repensada en tanto herramienta para el estudio y la producción de lo social al mismo tiempo en que se refunda la relación entre política y política de la estética con radicales consecuencias sobre los límites entre lo considerado artístico y extra-artístico, político y meta-político, pensable y no pensable.

El reciente desinterés de los artistas de la danza por ser identificados dentro del nicho que habitualmente es definido como “danza” - operación similar al desinterés por ser identificados como “brasileiros” o “no brasileiros” -, sumado al extrañamiento de las estéticas y acciones producidas respecto a los formatos reconocidos, responde a un fuerte autocuestionamiento del

campo. Si por un lado ha emergido un interés por redefinir el concepto y por separarlo del de coreografía, observamos que las obras frecuentemente atentan contra las propias formas conocidas de este arte y de los “sujetos” que lo protagonizan. Como veremos más adelante, una operación semejante se observa en su relación con las conceptualizaciones clásicas sobre “la política”.

En una conferencia titulada *The performative turn: a spectacle called democracy* Spangberg (2011) propone redefinir la coreografía como “conjunto de herramientas a través de las cuales uno puede producir y analizar más o menos cualquier cosa”. De este modo la coreografía no sería una *expertise* o campo profesional sino un conjunto de competencias que nos permite pensar y organizar tiempo y espacio (y no meramente producir entretenimiento) y por ende, organizar modos de producción, modos de organización, estructuras de poder. Libros como *Social Choreography* de Andrew Hewitt o *El campo expandido de la creación escénica* de José Sánchez, también piensan a la coreografía como un marco cada vez más potente para analizar la vida social²⁶.

Procesos de extrañamiento caracterizan a la dislocación de los símbolos e íconos de brasilidad que son tomados por estos artistas para crear con ellos mundos y seres intraducibles a los lenguajes del sujeto o de la nacionalidad. El modo en que estas nuevas configuraciones consiguen o no hablarle a aquello con lo que quieren discutir parece una pregunta clave para una estética que busca no someterse a los parámetros impuestos por estructuras lingüísticas y hegemónicas, pero que enfrenta a partir de ello el desafío de inventar nuevos modos de dialogo, pensamiento e intervención sobre lo sensible y lo social.

²⁶ Para el desarrollo de esta discusión en las próximas secciones dialogaré con textos de Hewitt (2005), Sánchez (2014), Martin (2010), Hildebrandt (2013), Lepecki (2009) o Diéguez (2005), que entre otros, repiensen los límites de lo teatral, de lo espectacular y de “coreográfico”, no sólo dentro del campo social sino como realidad constitutiva del mismo.

¿Es la lógica de la indecibilidad estética un correlato inherente a formas de política y estética alternativas? ¿O es esta indecibilidad una marca más de la escisión entre cultura y política nacida en la crisis de la cultura y la política tradicionales? ¿Estamos ante tentativas de redistribución de lo sensible o de una autonomización de lo sensible que para no ser servil a lo político acaba por insularizarse dejando atrás cualquier tipo de relación con el exterior?

Si la actual expansión del significado de lo coreográfico logra realizar intervenciones políticas estéticas significativas o representa una nueva vertiente vanguardista que trabaja a favor de la distancia y escisión entre arte y política – tal como sucedió en los 60 con el situacionismo, el *happening* o la danza-cotidiana (*task-like*) –; si conseguirá apartarse de la dinámica innovadora/rupturista del arte de todo el siglo XX o si estamos ante la urgente necesidad de pensar alternativas, es una de las preguntas que motivan la inmersión en las estrategias construidas por estos artistas.

Para abordar estas preguntas y dilemas es necesario considerar que no hay intervención estética que no dialogue con un mapa denso de relaciones históricas y sincrónicas en la que su semiosis entra en acción y el dialogo con ellas necesita por tanto de su consideración. El siguiente apartado tiene por objetivo profundizar en tres piezas claves de la relación entre cultura y política en Brasil que componen el mapa intertextual en el que las obras estudiadas realizan sus proposiciones y experimentan sus aporías. Ellos son la teoría del mestizaje, el movimiento antropofágico y el momento actual caracterizado por una fuerte crítica a las políticas identitarias que convive con una intensa apuesta por el fortalecimiento de una cultura diversa e integrada, diseñando un panorama complejo y rico para preguntas concernientes a las relaciones entre cultura, política, populismo y deconstrucción.

Las premisas e ideologías que estos tres enclaves permiten analizar, muestran que es plausible pensar que en la lectura contemporánea de las premisas del Movimiento Antropofágico existe el peligro de que se produzca una repetición con diferencia del argumento de la transculturación como “integración positiva” (sea basada en factores culturales o raciales o como veremos en este caso, reciclada bajo el concepto de diversidad), que además es presentada no solo como vía sino como condición para la modernización y desarrollo del país por los actores hegemónicos en el campo político y cultural del pasado y del presente brasileiros. Por otra parte, ellos permiten pensar en las transformaciones que el pensamiento mestizo y sus efectos en las sensibilidades y estéticas han vivido en Brasil, donde por ejemplo el carácter contracultural del tropicalismo pasó en la última década de gobierno Petista de ser oposición a ser oficialista.

Finalmente el ensamble de estas tres piezas – mestizaje, antropofagia, diversidad - nos depara con la singularidad de la situación presente en la que la crítica contracultural acostumbrada a oponerse a los “discursos oficiales” se ve fagocitada por mecanismos de mercado y hegemonía estatales que neutralizan o amenazan la potencialidad de su hacer. Un problema de impotencia, ambigüedades y contradicciones emerge en el seno de un movimiento artístico favorecido por una izquierda “renovada” - capaz por ende de comprender y dar lugar a sus nuevas sensibilidades- pero a la vez testigo del giro a la derecha dado en términos económicos y sociales por parte de la conducción gubernamental de esa misma izquierda partidaria detentando el poder. La reorganización de significados y posiciones del campo artístico que aporta el devenir de conceptos como mestizaje, antropofagia o diversidad son imprescindibles para comprender el modo de operar de ellos en la política contemporánea actual.

Si del lado optimista son imaginables múltiples modos de fisura que pueden producirse a partir de las críticas a la identidad, del lado pesimista sería igualmente pensable que los discursos

que reniegan de fórmulas nacionalistas de cultura política son un buen complemento para acompañar la re narración sobre la cultura e historia nacional (gesto común a todas las izquierdas que llegaron al poder después de décadas de oposición o inclusive ilegalidad) que inaugura el PT desde inicios de los dos mil. Además, estas críticas im-políticas o postnacionalistas son buen complemento (por la vía de la diferencia) para los discursos que el petismo en el gobierno desarrolló sobre el reconocimiento de la diversidad y la integración del pueblo brasileiro. Tiene sentido que en el compromiso con la diversidad se financie el disenso: las paradojas que esta situación arroja - que lejos de invalidar el valor impolítico de estas obras busca complejizarlo - son las que intento fundamentar en la siguiente contextualización histórico-política.

Parte 2: Mestizaje, Antropofagia y Diversidad: Tres Escenas En La Dramaturgia Brasileira

De La Identidad Nacional y Sus Bases Raciales y Culturales

Uno de los pilares fundamentales para comprender la evolución del pensamiento populista y sus versiones en el nacionalismo en Brasil es la historia y rol del mestizaje. Junto al nacimiento de los estados modernos latinoamericanos, nacen a comienzos del siglo XX diversas teorías sobre la identidad y esencia de sus pueblos, que si por un lado buscan fundamentar y describir las bases raciales de su integración social, por otro se ocupan de que dichas descripciones se articulen con visiones teleológicas sobre la evolución de los pueblos o de “la raza cósmica” americana (Vasconcelos *La raza cósmica*..).

En Brasil, el *sujeto mestizo* se plantea como entidad protagónica en la construcción del discurso vigente hasta hoy sobre la fundación e identidad de la nación brasileira. El modo en que estos artistas se relacionan con las ideas y estéticas del Movimiento Antropofágico y su relación con el llamado “modernismo brasileiro” no es nostálgico o conservador sino crítico y performativo. Pero ¿cómo dialogan con éstos universos de significado? ¿cómo entrar en estos

ambientes significantes sin ser devorados o acabar siendo funcionales a la histórica alianza entre modernismo, semiosis y hegemonía?

La ideología del mestizaje - teoría racial de la cultura social funcional a las necesidades de cohesión social nacional y a la construcción de un imaginario atractivo sobre la brasilidad -, ha colaborado históricamente para la reproducción de la subalternidad de ciertos grupos y manifestaciones en Brasil. Mientras que dicha ideología cultural - que plantea una particular relación entre biología y política - es fundada en pleno impulso modernizador del estado brasileiro, la mirada hacia las *teorías del mestizaje* es hoy una de las líneas con más fuerza en el campo de la danza en Brasil, donde bajo el impulso de teóricas e investigadoras como Helena Katz (2005), Eloisa Domenechi (2009), Santos Cavalcante (2013) y junto a autores que acercan teorías científicas al pensamiento sobre producción y reproducción cultural - tales como Dawkins (1976), Damasio (2002) o Pinker (2002) - una corriente que se identifica a sí misma como neodarwinista se ha encargado de realimentar la hipótesis del mestizaje como explicación y narrativa sobre cambios y permanencias de la cultura e identidad brasileiras²⁷.

Para pensar en su emergencia y consolidación consideraré algunos de sus fundamentos y premisas, así como también el modo en que el *boom* de esta teoría se relaciona con una reorganización del campo dancístico, y con las negociaciones e intercambios que su inserción en la academia implica, especialmente si consideramos el choque entre sus respectivos modos de legitimación y de producción de conocimiento. Si la contemporaneidad constituye una

27 Como ejemplo de las paradójales consecuencias de esto podemos citar a Katz que si por un lado ocupa en Brasil el lugar de teórica aliada de una vertiente de la danza contemporánea inmersa en paradigmas postestructuralistas de pensamiento sobre la cultura, la identidad y la política; por otro legítima con su discurso a representantes de una estética no sólo nacional sino nacionalista, que empleando un lenguaje estético convencional y virtuoso buscan simbolizar la complejidad y diversidad contenida en el “nuevo pensamiento” sobre lo Brasileiro. Dice Katz sobre el Grupo Corpo (uno de los más reconocidos internacionalmente y que porta la bandera de verdadero representante de la fusión entre lo erudito y lo popular en Brasil: “Ver bailar al Grupo Corpo es como si las cuestiones del tránsito entre la naturaleza y la cultura estuvieran siendo bien atendidas. Todas las facetas de Brasil convergen como arte. Pasado y futuro, erudito y popular, influencia extranjera y color local, urbano y suburbano, convergen como arte. Arte brasileño. Arte mundial.” (Katz, “Sobre el Grupo Corpo”).

superación de la dinámica modernista-postmodernista o si nos encontramos aún en la continuación de sus premisas y políticas estéticas es una pregunta significativa para un campo - el de la danza en particular y el artístico en general - en el que los *ismos* son cada vez más reemplazados por marcos teóricos sin que esto signifique necesariamente el fin del vanguardismo.

A través de una mirada a las teorías y prácticas del mestizaje, la antropofagia y el reciente boom de la diversidad, es interesante trazar algunas líneas de continuidad en la historia en la que estos conceptos son claves para comprender las diferentes tentativas de integración cultural y social bajo el nicho de la nación. Leyendo sus modos de operar a través del pensamiento sobre transculturación y populismo, resulta interesante observar cómo el mestizaje presenta en Brasil características singulares que sin embargo resultan coordinadas respecto a los pensamientos sobre la transculturación desarrollados en otros países por autores como Ángel Rama, Fernando Ortiz o José María Arguedas.

Monocultura Mestiza Y Brasileiridad: Protagonistas, Comisarios y Subalternos Del Nacionalismo En Brasil

Nós, brasileiros, somos um povo em ser, impedido de sê-lo.

Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos viveu por séculos sem consciência de si... Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de brasileiros.

Darcy Ribeiro²⁸

Sou um menino de mentalidade mediana
Pois é, mas assim mesmo sou feliz da vida

Pois eu não devo nada a ninguém

Pois é, pois eu sou feliz

Muito feliz comigo mesmo

Moro num país tropical, abençoado por Deus

E bonito por natureza, mas que beleza

28 Darcy Ribeiro fue uno de los intelectuales más abocados al estudio de las culturas indígenas en Brasil. Formado en el campo de la antropología, más tarde se integró a la actividad político-partidaria ocupando cargos de gobierno. A su regreso a Brasil, tras la dictadura, contribuyó a la creación –en 1980– del Partido Democrático Trabalhista (PDT). En las listas de dicho partido fue elegido Vicegobernador (1983-1987) del Estado de Río de Janeiro.

A fines del siglo XIX e inicios del XX, la tensión entre parámetros racistas o culturalistas para definir el carácter del pueblo brasileiro encuentra una válvula de escape en el concepto de mestizaje, que contribuiría para que se produjera un giro optimista en relación a las bases raciales y a las dinámicas poblacionales de la nación en construcción²⁹. En “A mestiagem e seus contrários”, Sergio Costa analiza una de las obras canónicas de la literatura brasileira señalando como el peso de la determinación racial es dislocado hacia las condiciones estructurales de la sociedad. Según Costa, en *Casa-grande & senzala* (1933), Gilberto Freyre responde al determinismo biológico reinante en el ámbito de los debates de la época sobre el futuro de Brasil, pero lo hace a través de una defensa del mestizaje. En esta obra Freyre reconstruye el proceso de constitución de Brasil desde el período colonial y muestra que la nación brasileira representa respecto de la esclavitud y de la persecución de pueblos indígenas, el encuentro entre tres grupos humanos que viven una relación de complementaridad entre sí. De este modo se habría constituido una “brasileridad” (unidad diversa) en el ámbito de la cual cada uno de los tres grupos originales habría hecho una contribución relevante para la constitución del carácter nacional (Costa 146).

Al respecto de esta obra canónica de la literatura brasileira, Costa señala que al describir como exitoso al proceso de formación nacional apoyado no en una base racial homogénea sino en la constitución de una cultura nacional, de una brasileridad mestiza, más orgánica y unitaria, *Casa-grande...* puede ser leída como momento fundamental del movimiento de “construcción narrativa” de la nación brasileira.

²⁹ En “O mestiço como símbolo nacional: um estudo comparativo do pensamento de José Vasconcelos e Paulo Prado”, Luciana Maria de Moura Melo señala cómo “Entre a década de 1920 e 1930, os dilemas e o pessimismo existente no século XIX deslocam-se para um relativo otimismo em relação à inovação e singularidade da miscigenação. O discurso culturalista encontrou solo fértil para seu florescimento na América Latina no que se refere a “mestiagem” (6).

La monoculturalidad mestiza en tanto rasgo definitorio de la brasilidad tal como surge de la obra de Freyre tiene su correlato político en la Campaña de Nacionalización llevada a cabo por Getúlio Vargas a partir de 1937 con la colaboración de las Fuerzas Armadas³⁰. Costa describe la Campaña de este modo:

...não parece exagerado traduzir o objetivo declarado da campanha de integrar culturalmente os imigrantes e seus descendentes como um esforço de abasileiramento dos recém-chegados, a partir da concepção de brasilidade sintetizada por Freyre, àquela altura já dominante. Uma gama infindável de pronunciamentos e declarações esboçadas no âmbito da campanha de nacionalização varguista atesta a indignação contra os imigrantes e sobretudo seus descendentes que, supunha-se, descaracterizavam o direito de nacionalidade brasileiro, ao merecer o mesmo status de cidadania concernente aos demais brasileiros, sem se desfazer dos vínculos emocionais e culturais que os ligavam à pátria de seus antepassados. Ao lado do discurso nacionalista virulento, um conjunto não menos contundente de medidas repressivas compunha o arcabouço da campanha de nacionalização (147-8).

En uno de los textos seminales sobre esta cuestión titulado *Cultura Brasileira e Identidade Nacional* (2006), Renato Ortiz analiza la relación entre el mestizaje y lo nacional brasileiro, preguntándose cuál es la causa de que el elemento mestizo - resultado del cruzamiento con una raza “inferior” - se transforme en categoría que aprehende la identidad nacional. La crítica que presenta Ortiz consiste en reconocer que la ideología de la democracia racial tiene como resultado la negación u ocultamiento de las relaciones sociales (por ejemplo el modo diferencial en que el indio y el negro son incluidos, excluidos, idealizados en el imaginario de esta democracia) a través del mito de las tres razas³¹.

30 La campaña de nacionalización fue un conjunto de medidas tomadas durante el “Estado Novo” de Getúlio Vargas para disminuir la influencia de las comunidades de inmigrantes extranjeros en Brasil y para reforzar su integración junto a la población brasileira. Algunos grupos fueron considerados como más aptos para ser absorbidos y otros incapaces de hacerlo debido a factores como lengua, religión practicada o actividad económica realizada. En una primera etapa en el año 1938, incluyó medidas como la enseñanza obligatoria de portugués, la obligatoriedad de nombres brasileiros en las escuelas, el requisito de ser brasileiro para ocupar cargos de dirección, inclusión de materias como educación moral y cívica o educación física impartida por militares. En 1939 se sumaron medidas como la prohibición de hablar idiomas extranjeros en público y la censura de medios de prensa y actividades asociadas a otras culturas (Seyferth “Os imigrantes...”).

31 Ortiz toma de Roberto da Matta (1981) el término de “fábula de las tres razas” pero propone que la palabra “mito” es más apropiada por designar un punto de origen, un centro a partir del cual se narra una historia mítica. En este caso la de Brasil.

En el capítulo "Da raça á cultura: a mestiçagem e o nacional", Ortiz muestra como lo que era mestizo se vuelve nacional cuando se da en los años 30s un giro en el pensamiento hegemónico sobre la identidad brasileira: el Estado comienza a buscar transformar al hombre brasileiro en un hombre (y Estado) nuevo, modernizado. La paradoja respecto a la ideología del mestizaje y al mito de las tres razas – que en lo que concierne a la perspectiva biopolítica y al propio campo de estudios de la danza están lejos de ser agotados - es que si por una parte los mismos no llegan a materializarse pues las condiciones potenciales para su existencia son puramente simbólicas, por otra, años más tarde esta ideología - que estaba aprisionada en las ambigüedades de las teorías racistas – es reelaborada y pasa a difundirse socialmente, a tornarse sentido común, ritualmente celebrado en las relaciones del cotidiano, o en los grandes eventos como carnaval y fútbol. Es este dispositivo lo que según Ortiz hace que lo que era mestizo se vuelva nacional (*Cultura brasileira...* 41).

A efectos de traducir la deconstrucción de la ideología del mestizaje por parte de las obras de danza a analizar, resulta útil acercarnos a lo que Ortiz observa en relación al lugar que la “raza negra” ha ocupado en la historia política de Brasil. El autor señala:

Se admite-se que uma etnia quilombola através do concurso do Estado encontra-se em construção no Brasil, cai por terra um dos pressupostos fundamentais da ideologia da mestiçagem, já que em lugar de uma estratégia de assimilação vê-se operar uma política oficial de reconhecimento e mesmo promoção das diferenças culturais.” (*Cultura brasileira...* 150).

La hipótesis de que hay una operación de reconocimiento – lo que implica que tal reconocimiento no se encuentra objetivamente dado – posibilitando la visibilización racial de grupos marginales, viene de la mano con la observación de que los agentes que lo llevarán a cabo y los intereses de los mismos tengan probablemente un lugar privilegiado en la economía simbólica y material del campo político y cultural. A través de este planteo Ortiz muestra cómo

la etnización de la categoría de raza es llevada adelante para discutir el determinismo biológico pero acaba por instalarse otro determinismo que se presenta velado por las mitologías inclusivas, que quedan restringidas a existir en el plano ficcional de la literatura o la discursividad oficial del estado.

Ortiz estudia el momento en el que el movimiento negro se apropia de "negro" para reclamar sus derechos, poniéndose de manifiesto la heterogeneidad existente bajo la categoría de mestizaje, pero además resignificándose el concepto al demostrarse las pésimas condiciones de vida de los negros en Brasil, con lo cual se pone en evidencia la falsedad del mito de las tres razas. La paradoja (con la que discutiré más adelante) apuntada por Ortiz consiste en que si bien la difusión del mito de las tres razas permite a diferentes grupos sociales interpretar las relaciones sociales que ellos mismos vivencian dentro del padrón propuesto, ofrece como contraparte la posibilidad de que todos se reconozcan como nacionales, encubriendo finalmente los conflictos raciales que se dan en el plano material de la convivencia social brasilera.

En esta misma línea, un ejemplo del proceso modernizador y civilizatorio que subyace a los procesos de mestizaje se encuentra en la evolución y simbolización de expresiones y movimientos como el de la ginga, que derivado del juego de capoeira ha sido históricamente asociado a la negritud, al primitivismo y a la degeneración social y moral en Brasil. En el artículo "Performing Braziliannes through Dance" Cristina Rosa observa:

...movements of hip syncopation have been systematically recorded as a grotesque distortion of the body and/or a symptom of social disease, thus recognized as shameful act. Conversely, within local black communities in Brazil, ginga aesthetic has been evoked as a source of pride, for this embodied system recuperates-cum-invents an Africanist way to think about and move across the world (70).

De este modo Rosa problematiza la polarización de los valores morales asignados a diferentes estéticas de movimiento que conviven en el campo de la danza teatral, para luego analizar como

el encuentro colonial genera en Brasil no sólo interacciones forzadas y coexistencias de pueblos, lenguajes y culturas diversas sino también la transculturación de una serie de ideas conformadas por nociones heterogéneas de corporeidad, conectadas a su vez con epistemes corporales diferentes (69).

Respecto a la clase intelectual y su colaboración con este proyecto idiosincrático, Ortiz contrapone la emergencia de movimientos artísticos con la fundación de la USP, ocurridas en el mismo período y que tendrían como resultado la conformación de una *inteligencia* nacional, que si por un lado funcionaría como discurso legitimador de procesos de transculturación, por otro era promovida desde un estado interesado en su buena publicidad³².

La ideología del mestizaje está vigente en Brasil hasta por lo menos mediados de los años 70, conservando (más allá de sus variaciones según las diferentes épocas históricas y gobiernos) algunas características. Una de ellas es una intervención estatal en el campo de la cultura que se basa en un concepto esencialista de la brasilidad, y que mientras promueve algunas formas culturales, deja sistemáticamente de lado a otras. Otras características son la presentación de la brasilidad como una identidad mestiza no étnica, capaz de asimilar todas las otras representaciones étnicas; y la descalificación de la idea de raza como instrumento de los discursos políticos públicos, aún cuando continúa orientando la acción y las jerarquizaciones establecidas por los agentes sociales en la vida cotidiana.

32 Sobre la complicidad entre agentes del modernismo brasileiro y la modernización del estado Read (2005) ofrece un párrafo esclarecedor y tras el cual no queda duda de la pertinencia de preguntarse sobre la forma que esta relación presenta hoy en día, tras cambios en el gobierno y en los parámetros de funcionamiento del campo artístico pero la continuidad de algunas de sus características. En el artículo "Alternative Functions: Oscar Niemeyer and the Poetics of Modernity" el autor señala: "Thus, in spite of the disparities between their respective art-forms, both modernist architects and modernist poets in Brazil may be linked in terms of their official institutionalization by the state. This is nowhere more apparent than in the professionalization initiatives after 1930. One of the hallmarks of the Estado Novo was the formalization of professional higher education. It was in this period that the Faculdade de Letras would be founded at the Universidade de São Paulo (USP) under the leadership of the great literary scholar, Antônio Cândido; and that the architectural school of the Escola Nacional de Belas Artes in Rio de Janeiro would be created under the directorship of the poet Lúcio Costa. A discernibly Brazilian aesthetic sensibility would emerge in the first generations educated in these institutions..." (255).

A su vez el mestizaje viene acompañado por la emergencia de otros abordajes tales como la transculturación, dedicados a pensar modos de fusión e integración de la heterogeneidad de grupos sociales - delimitados por factores raciales o culturales - bajo el nicho de la nación. En su libro publicado en el 2002 y titulado *The Other Side of the Popular*, Gareth Williams analiza la idea de transculturación como un deseo intelectual enraizado en procesos modernos de formación estatal nacional y cultural en América Latina. Es a través del concepto de transculturación - en particular en combinación con la idea de hegemonización de políticas populistas, integradoras en el siglo XX - que las elites sociales comenzaron a imaginar agentes subalternos como totalmente integrados en el espacio nacional y en el supuestamente único cuerpo de la nación (24). Dialogando con los teóricos fundantes del concepto, Williams propone que hay una diferencia entre transculturación como consecuencia colateral de las historias coloniales o post coloniales y la idea de transculturación como idea designada para hacer a la modernidad tener sentido y reproducirse a sí misma (31). Más adelante el autor afirma que el fenómeno de integración popular e incorporación - es decir el deseo del estado por la movilización deliberada de la población como medio para reestructurar sus propios marcos de legitimidad - ha moldeado el curso desparejo e incompleto del proceso de modernización de latinoamérica (32) observando luego las configuraciones específicas para diferentes países tales como El Salvador, Perú, Bolivia o Argentina.

La premisa que presenta Williams es relevante para observar el modo en que conviven en Brasil los discursos que por un lado piensan la transculturación desde el punto de vista biologicista del mestizaje y por otra aquellos que se refieren (explícita o implícitamente) a la misma como un proceso deseable y alcanzar, que adicionalmente resulta un mojón ineludible en

el camino hacia la modernización y el desarrollo nacional. Aceptando la invitación de Williams para luego traducir sus premisas a las especificidades del caso brasileiro, él propone:

... if we momentarily distance ourselves from transculturation's culturalist content - from the positive assertion of its so-called everyday dynamics and circulations - and insert it into the historical framework of nation-state formation in modern Latin America; if we distinguish between transculturation as a heterogeneous cultural ensemble and transculturation as a desire and an intellectual discourse; and if we do this as a means of viewing the thought of transculturation in relation to the formation of institutional structures, political identities, state apparatuses, and intellectual interventions into the public sphere (in relation to the notion of hegemony in other words), then in transculturation we encounter not only popular forms of self expression and differential modes of collective self definition but also an immensely powerful ideological machinery of which cultural expressions of difference are often merely little more than an effect (*The other side*...31).

Historizar el concepto de transculturación y hacer dialogar esta línea de pensamiento con el rol del mestizaje (y de sus representantes) en Brasil es tan importante como traducir a la contemporaneidad las consecuencias de sus premisas y observar en el presente las huellas de su importancia en el rol de conformación de la cultura hegemónica en Brasil. Es el marco propuesto por Williams el que adoptaré para pensar la relación entre formación de estructuras institucionales, identidades políticas, aparatos estatales e intervenciones intelectuales - entre las que considero a las artísticas - en la esfera pública

Como observa Williams, no es casual que el entendimiento del poder y la fuerza de transculturación como fase inicial de la síntesis mestiza coincida con el advenimiento del populismo como forma privilegiada de organización social. El populismo es entendido por Williams como el fenómeno sociopolítico disparado por procesos de integración e incorporación de las masas a la nación que son liderados por criollos de forma vertical. Su nacimiento coincide según el autor con la crisis del estado liberal patrimonial y su reemergencia está ligada a profundas crisis económicas o institucionales que amenazan con debilitar o inclusive destruir el

estado oligárquico. Anclado a procesos urbanos en los que se plantea la necesidad de integrar la ciudad y el país -consecuencia de estructuras coloniales que en la contemporaneidad se muestran vigentes al analizar la geopolítica de movimientos como la antropofagia o el activismo de la diversidad fuertemente anclados en ciudades centrales como SP o RJ - el populismo es un agente histórico en la incorporación del campesinado a proyectos de desarrollo urbano y en el proceso de transformación de trabajadores urbanos en ciudadanos de la nación (33).

Esta descripción de Williams vendrá a colación en las siguientes páginas al abordar las ideas fundantes del modernismo antropofágico, y resultan vigentes para pensar en el proyecto político y en la retórica cultural de la elite política y artística brasileira. En sintonía con las premisas antropofágicas y con las contemporáneas sobre la integración de la diversidad Williams observa como el populismo

... strived to inaugurate a new kind of social arrangement between civil society and the state; between city and country; between Creole and indigenous, black or mestizo; and ultimately between civilization and barbarism, as a result of which social antagonisms and their histories could be transcended through the topdown generation of the category of national peoplehood (*The other side...33*).

Tanto en el proyecto nacional de modernización³³ de los años 30 como en el actual - aunque paradójicamente bajo mayorías políticas y un partido de gobierno de signos ideológicos supuestamente antagónicos - la unidad nacional es pensada desde fórmulas de integración de lo popular que dan cuenta de que lo propuesto por Williams abarca el doble significado que “lo popular” adquiere en español: por una parte sus implicaciones de clase y por otra su relación con lo folklórico y lo tradicional, es decir con aquella cultura que naciendo y reproduciéndose en el

33 El término "modernización" es entendido aquí en el sentido definido por Read (2005) al referirse al vínculo histórico entre modernismo y modernización en Brasil: "Modernization" here may be understood as not just the development of an industrial economy, but also the consolidation of a national state under a forceful, centralized government, which itself facilitates economic development. Since the Estado Novo, such consolidation has been sought through state patronage of national aesthetic projects and state co-optation/incorporation of entire social classes such as industrial labor. In essence, a large state bureaucracy was created after 1930 as Brazil sought to modernize its political infrastructure" (254).

campo social y por vías tradicionales o consuetudinarias es reconocida como representante de la identidad nacional.

Pero si partimos de la narración de Williams en relación al populismo durante el período de crisis y conformación de estados nación en América Latina, ¿qué nuevas preguntas o problemas emergen hoy que vuelven a poner los discursos contemporáneos sobre integración cultural de lo marginado al borde de la repetición de los espirales de popularización y legitimación hegemónica desde el estado que describe el autor para las décadas de auge populista?

Lo que según Williams parece estar en juego tanto en el populismo desarrollista como en el discurso de la transculturación es su habilidad para producir y articular la figura de “el pueblo” (the people) como medio efectivo para superar los aparatos del estado neocolonial oligárquico e integrar los sectores excluidos de las configuraciones socioeconómicas modernas (nacionales) (*The other side...*35). Sin embargo esta integración busca y acaba por ocultar las violencias fundantes del estado y presentes actualmente en la sociopolítica del país.

En este sentido, la discrepancia entre discursos de integración cultural y los procesos de exclusión material que sobreviven hoy en Brasil son una muestra de la relevancia del problema planteado por Williams. Una evidencia que apoya esta afirmación es visible en la frecuencia con que aparecen durante el período de gobierno de Rousseff en Brasil noticias y movilizaciones contra políticas de su gobierno, que performan violencias materiales sobre poblaciones que como las indígenas o negras, son supuestos sujetos a ser integrados simbólicamente, pero son sistemáticamente excluidas o perjudicadas de formas directas o indirectas por un gobierno que blande argumentos de desarrollo, modernización y crecimiento económico adhiriendo a programas más pragmáticos que ideológicos.

Si el concepto de “etnicidad ficticia” (Williams *The other side...*36) es usado para describir la herramienta construida por las elites nacionales latinoamericanas en los 50s para trascender la incomunicación y fragmentación entre sectores sociales divergentes de modo de consolidar un sentido de unidad nacional que definiera los límites de un sentido totalizado de existencia social, podríamos decir que hoy esta herramienta es empleada desde dichas élites pero ya no bajo la perspectiva de la etnicidad sino de la diversidad cultural en tanto proceso de reconocimiento de las diferencias y concomitante redistribución de los recursos. Para avanzar en esta comparación veamos cómo Williams describe el modo en que la etnicidad ficticia de lo nacional popular

...inscribed itself as the reassertion and perpetuation of popular control and/or exclusion. Therefore, Creole-led attempts to transcend colonial history through the neutralization, idealization, and depolitization of class and ethnic antagonisms - with transcultural fictive ethnicity as its primary goal, trope, and / or rhetorical foundation - merely tended toward the redistribution of neocolonial divisions of labor and of institutional power (*The other side...*47).

El repensar en la relación entre transculturación, etnicidad ficticia y populismo en un Brasil donde el PT pasó de ser un articulador que obraba junto a movimientos sociales y revolucionarios, al presente en que se vive un momento de redistribución del poder y de reconceptualización de “el pueblo” y su historia parece necesario. Sobre todo al percibir que tras el ascenso al gobierno por primera vez en su historia del Partido de los Trabajadores y su posterior caída, se nos ofrece la posibilidad de reconocer algunos elementos en común entre la emergencia de estrategias populistas durante los períodos de fundación y estabilización de la nación durante el siglo XIX, y su retorno en la contemporaneidad signada por el neoliberalismo en su capacidad de cooptar fuerzas originalmente contrahegemónicas.

Si en un momento fue necesario develar los nexos fundacionales entre el estado-nación, la movilización de masas subalternas y el forjado de la noción de “pueblo” como etnicidad ficticia transcultural y nacional en la moderna América Latina, hoy es urgente analizar el devenir de dicha configuración en un marco signado por la transformación de la relación entre estado y capitalismo, así como de la relación entre cultura, política y sociedad.

Dice Williams, la funcionalidad de la trinidad compuesta por la tierra (el establecimiento de nuevas relaciones entre ciudad y campo, entre centro y periferia), un orden determinado (la expansión del estado nación como opuesto a otras formas de poder organizacional sobre el territorio nacional) y “the people” (activa fabricación e integración de población subalterna como base para la identidad nacional transcultural y el origen de la vida política y cultural nacional) constituye la base para la acumulación de poder organizativo a escala nacional (58). Aunque el autor apunta que esta trinidad no siempre es funcional, es sin duda importante para comprender el rol central del populismo (político y cultural) en las naciones de AL.

En lo que concierne al caso brasilero es posible observar a lo largo del tiempo el modo en que a una jerarquización de lo nacional por sobre otras unidades y entidades políticas, se suceden procesos que fortalecen la agencia del estado nación – y su clase política – apoyándose para ello en el uso de recursos y capitales ya “colectivizados” bajo su égida. Se legitiman de esta forma procesos de expropiación y marginación materiales y biopolíticos que son llevados adelante sobre objetivos de modernización y desarrollo nacional. Estos objetivos son a su vez auspiciados junto y por productos culturales financiados por el estado que dan credibilidad a la enunciada voluntad de integración de la diversidad cultural de sectores subalternos de la población.

Sin embargo resulta posible pensar que así como Williams señala que el populismo viene a fortalecerse en contraposición a estructuras colonialistas de poder pero concluyendo en la

reinstalación de élites criollas bajo la institución del estado nación, la ideología contemporánea de actores políticos y culturales se declara comprometida con la idea de que no existe un Brasil sino un Brasil diverso, aunque termina ponderando (por otras vías) objetivos ligados a la unidad nacional. La reformulación de doctrinas nacionalistas y sus argumentos de base, se presentan ahora como nutridas por el reconocimiento de saludables e irreductibles diferencias – en sintonía con el momento postestructuralista de la teoría crítica internacional y sus interlocutores políticos - y ya no por teleologías de modernización deseosas de promover la integración asimilante y la unificación exitosa propias de la transculturación.

En un país donde los problemas relacionados al racismo y la segregación de grupos subalternos mayoritarios por parte de minorías es una realidad contemporánea, cabe indagar en la complicidad entre modernismo en el arte y modernización en tanto ideología de desarrollo nacionalista; complicidad que presenta para Brasil un enclave fundamental y determinante para la relación entre clase política, clase artística, estéticas consagradas y emergentes, mercado cultural, sujetos subalternos, política y sociedad.

Desde las obras analizadas al inicio de este capítulo se levantan múltiples preguntas que conciernen a la presente relación con el pasado del campo artístico. En este presente las coreografías de Schwartz y Bonavita conceptualizan y operan sobre la dinámica vanguardista que ha caracterizado al modernismo. Si un diálogo con el vanguardismo brasileiro es parte de la sensibilidad estético-política que exploran, cabe preguntar si logran apartarse de la economía simbólica de avance único hacia el mejoramiento del campo artístico (característica de las vanguardias) y funcional al momento político neopopulista y fuertemente desarrollista, o si por el contrario le sirven a la misma de forma indirecta y complementaria.

La decisión de concentrarme en estas creaciones radica en la observación de que retoman los términos de la discusión planteada por los antropofágicos de los años 20s y 30s y más tarde por los tropicalistas, problematizando performativamente y relacionándose críticamente con las proposiciones realizadas por ellos y trabajando de ese modo sobre los aspectos recién presentados. Si bien para la generación de artistas de Schwartz y Bonavita (ambos nacidos en los 70s) resulta interesante retomar el pensamiento sobre la “brasileridad” y sobre los procesos de otredad que se encuentran a la interna del imaginario sociocultural brasileiro, o más explícitamente la conceptualización sobre lo extranjero aportada por el Movimiento Antropofágico, resulta igualmente importante analizar qué rol cumple esta línea de pensamiento en la reconfiguración actual de la política brasileira y en las coordenadas trazadas por las acciones de un gobierno de izquierda nacionalista pero ya no estereotípicamente “popular” sino basado en una legitimidad e idiosincrasia tecnocráticas, desarrollistas y de fuerte impronta neoliberal. No menor es la coordinación de este “interés nacional” con la emergencia y fortalecimiento de paradigmas neoevolucionistas en el seno del campo académico y artístico de la danza contemporánea que a su vez resultan compatibles con las lógicas de las teorías del mestizaje.

Schwartz y Bonavita dialogan con un pasado estético que excede las fronteras delimitadas por la nación, apostando en palabras de Williams a develar el modo en que políticas y conceptos culturales son abordados dentro de los parámetros de lo pensable al interior de determinada cultura o subjetividad cultural. La crítica a esta circularidad nos depara con un pensamiento sobre lo subalterno que no propone un regreso al sujeto (ni a sus mecanismos de identidad-diferencia, centro-periferia) sino poner en acción la posibilidad de desestabilizar o interrumpir las bases del pensamiento hegemónico entendiendo la subalternidad

provisionalmente como un trazo de aquello que elude el discurso dominante pero es irreducible al mismo tiempo a cualquier deconstrucción (Williams *The Other Side...*).

Dado que el auge del modernismo brasileiro dialoga en tanto movimiento estético con procesos de modernización económica y política liderados por las teorías desarrollistas en boga internacionalmente, resulta interesante analizar su regreso comparando estos dos momentos en la relación entre arte y política en la historia brasileira. Si este abordaje contribuye a comprender el modo en que factores raciales y culturales coadyuvieron hacia la consolidación de una nación popular nacional de identidad mestiza desde inicios del siglo XX, será necesario atender al modo en que los modernistas del '22 en adelante se abocaron a una discusión y recepción crítica de los *ismos* que surgían en aquellas décadas en Europa mientras se producía simultáneamente una campaña de nacionalización y modernización de la nación por parte del estado³⁴. Quizás el presente de un campo cultural signado por la simultánea globalización y resurgimiento en Brasil de ideologías nacionalistas – tanto de derecha como de izquierda -, permita dialogar con las paradojas comprendidas en las configuraciones pasadas y presentes de cultura y política. .

No hay fundamentos para afirmar que la ideología del mestizaje y la democracia racial brasileira fueron superados y resulta por lo tanto necesario pensar en cuáles son las bases de su reciclaje y qué relación tiene ella con los modos de pensar la heterogeneidad y la diversidad cultural en el campo social, así como los mecanismos que tiene aquel para reconocer, legitimar y promover dicha diversidad.

El pensamiento de estos artistas se caracteriza por la desconfianza en cualquier nicho identitario por tratarse del resultado de procesos ideológicos de ontologización de características culturales que observadas en sus dinámicas materiales operan de formas predominantemente

³⁴ La relación entre vanguardias brasileiras y las vanguardias Europeas es estudiada exhaustivamente en el libro de Gilberto Mendonça Teles *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro Apresentacao e Critica dos Principais Manifestos Vanguardistas* (2012).

transitivas y transitorias. Sin embargo no es posible concluir que en el plano material estas contradicciones se vean resueltas por parte estos coreógrafos y sus obras. A esto intento apuntar con el encuentro en este abordaje de teorías del mestizaje y las políticas de la diversidad que caracterizan el momento actual de la cultura política brasilera, con el objetivo de analizar si las obras estudiadas trabajan en el sentido que anuncian o forman parte por el contrario de una nueva modalidad de reconstrucción del populismo cultural nacionalista, que lejos de descoordinar las estructuras identitarias, intenta reemplazarlas por una versión modernizada de las mismas.

En efecto, tanto desde el punto de vista racial como del estético, económico o político, las obras en discusión habitan un espacio paradójal entre el anti nacionalismo y el servicio a un nacionalismo contemporaneizado (ya no constituido sino constituyente); entre una crítica a la mercadologización del arte y un aprovechamiento del mismo para su propia valorización y circulación; entre el rechazo a la ideología del mestizaje en tanto formadora de una identidad totalizante y hegemónica y la adhesión a teorías evolutivas que describiendo los procesos de contaminación cultural desde teorías biológicas y cognitivas, corren el riesgo de tornarse legitimadoras del multiculturalismo global desde un lenguaje ideológico fundado sobre legitimidades científico-académicas. Quizás los *ismos* típicos de las vanguardias sean reemplazados en la contemporaneidad por nichos teóricos y temáticos de producción de conocimiento, lo que nos daría una pauta de la transformación de los parámetros de legitimación vigentes en el campo artístico así como de la mutación de la relación entre ciencia y arte en el transcurso del siglo que nos separa cronológicamente del 1920.

Produciendo discursos y acciones que agreden a la mitología e idiosincrasia nacionales, aunque son paradójicamente financiadas por el Estado de formas más o menos indirectas, las obras y creadores presentados aquí necesitan ser percibidas en su contexto. Si tomamos la

definición de “contexto” ofrecida por Sebeok (1984: 81, citado en Greiner y Katz *Por uma teoria...*) veremos que éste consiste en el reconocimiento que un organismo hace de las condiciones y maneras de usar efectivamente los mensajes. Contexto incluye por tanto sistema cognitivo (mente), mensajes que fluyen paralelamente, la memoria de mensajes previos que fueron procesados o experimentados y sin duda la anticipación de futuros mensajes que aún serán traídos a luz pero que ya existen en cuanto posibilidad³⁵.

Esta existencia en forma de posibilidad es lo que me interesa al observar contextualmente estas obras, ya que ellas imaginan precisamente posibilidades *otras* de existencia, dialogando ficcional y especulativamente con las que experimentan. No existe en ellas la tentativa de identificar o construir una intersubjetividad (diversa) para desde ella definir una realidad compartida, sino que se abren a la producción de espacios de indeterminación subjetiva o en los que en otras palabras, el sujeto no es protagonista.

Del Arte Contemporáneo y La Contemporaneidad: Entre La Diversidad Popular-Nacional, El Poder Político y La Indigestión Cultural

Brasil tiene muchas especificidades a la hora de analizar el mapa de políticas que desde el estado y la esfera pública inciden en los modos de producción de la danza y otros lenguajes artísticos. En 1991 y bajo el gobierno de Collor de Mello fue aprobada la Ley Rouanet, que establecería la renuncia fiscal como principal mecanismo para el financiamiento de la cultura, generando consecuencias en el modo en que la relación entre lo público y lo privado jugaría un rol determinante en la organización del campo artístico, la distribución de recursos, la promoción de diversidad cultural, etc.

³⁵ En relación a esto Katz y Greiner escriben: “E para entender porque corpo e ambiente são co-implicados, como atesta a Teoria Corpomídia, cabe lembrar que na relação do corpo com os seus entornos, “o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo” (*Por uma teoria do corpomídia...* 6).

Brasil - un país que pese a ser una de las grandes potencias económicas mundiales tiene un limitadísimo acceso a la cultura y un índice trágico de analfabetismo funcional así como una división regional en extremo asimétrica de la educación y la cultura - tiene a su campo cultural signado por el modo en que esta Ley ha dejado en manos del departamento de marketing de las empresas las decisiones sobre qué o a quién financiar en el campo de la cultura, que es pensado cada vez más en términos de industria cultural.

Bajo el tercer gobierno del PT y con ministros de cultura que resultan figuras históricamente involucradas con el hacer y la comunidad artística tales como Gilberto Gil o Juca Ferreira, es interesante ver como durante los gobiernos petistas se han sumado a la Ley Rouanet (que sigue existiendo incambiada) otros dispositivos que buscan contrarrestar el efecto privatizador de la renuncia fiscal.

En palabras del ex ministro Ferreira, la renuncia fiscal via Ley Rouanet ha sido determinante para la economía de la cultura en Brasil y representa al año 2015-16 el 80% del dinero que el gobierno federal destina a distribuir en este campo. Este uso privado del dinero público se inaugura bajo un gobierno que como casi todos los de los 90s en la región, defiende políticas no intervencionistas que despliegan dinámicas de retracción de la participación del estado en la vida social y en lo cultural. Esto explica como sobrevive durante los gobiernos petistas una legislación inspirada por una ideología estatal/cultural no intervencionista que tiene un rol central en la economía de la cultura, y que acaba por crear aquello a lo que Juca Ferreira se refiere como el huevo de la serpiente del capitalismo y el neoliberalismo en la cultura.

El panorama de la economía de la cultura brasilera debe describirse teniendo en cuenta que la enorme cantidad de dinero moviéndose hacia el campo artístico cultural - dinero que en verdad es financiado por el estado pero acaba por hacerle publicidad a gobernantes y a los

empresarios – tiene entre muchas otras consecuencias, un incremento de la ferocidad de la competencia por los recursos entre los artistas. De este modo, las decisiones distributivas de los recursos existentes - que derivan de la renuncia del estado a percibir ingresos por concepto de impuestos de privados - pasan a estar en manos de criterios empresariales que evalúan los proyectos de acuerdo al retorno en la imagen que pueden darles. Esta paradoja parecería indicar múltiples desafíos y contradicciones en un país donde el acceso a la cultura y la distribución de sus recursos es llamativamente desigual. Una muestra de esto es que el 80% del dinero para la cultura se distribuye entre Sao paulo y Rio de Janeiro, o en otra palabras beneficia a la ya prolífera culturalmente y modernizada económicamente región sudeste ³⁶.

No es menor que los protagonistas de la política cultural del PT - Gil y Ferreira - sean Bahianos (o sea venidos de una región nordeste caracterizada por su exclusión del circuito cultural *mainstream*) en un contexto en el que factores económicos y raciales coadyuvan para alimentar y retroalimentar las condiciones de desigualdad que conviven con el proyecto de desarrollo del país. Sin embargo también es curioso que ambos sean bahianos; un estado marcado racial, folklórica e históricamente por la esclavitud y que sirve a los efectos de construir

³⁶ En una entrevista de 2015 en la que Ferreira también se refiere a medidas como los Puntos de cultura y Vale cultura como estrategias para favorecer la accesibilidad a la cultura más allá de las demandas específicas del sector artístico, el ministro cuenta que: “...quando fuimos a analisar os mecanismos de financiamento da cultura, o principal, que absorve o 80% do dinheiro que o governo federal tem pra investir na cultura, saia sobre a forma de renuncia fiscal e uma renuncia fiscal diferente de todas as outras - existem as renunciias fiscais dos estados, dos municipios - mas aqui tinha uma característica especial: o governo entra com o dinheiro e os departamentos de marketing das empresas dissem onde aplicar o dinheiro, entao voce tem uma parceria publico privada que é falsa (...) ou seja, o dinheiro é todo dinheiro publico é quem define é o departamento de marketing tem uma distorcao enorme quando nos pedimos ao ibge ao IP e aos orgaos que sao capazes de fazer essa quantificacao, os resultados dessa lei sao os piores possiveis. 90% vai pra regioao do sudeste, rio e sao paulo ficam com o 80% e minas gerais fica com 10% e o resto do bBrasil fica com as migalhas (...) os projetos que as empresas selecionam sao os que podem dar retorno de imagem pra a empresa entao ha uma percepcao demasiado grande para as coisas que gera, que a lei é um mecanismo bom, que melhora a cultura brasileira quando em realidade tem gerado problemas de concentracao, de falta de capacidade de atender de fato as demandas da populacao e as pessoas ficam enganadas com o certificado dado pelo ministerio de que estam engagados com a lei rouanet mas nao vao conseguir jamas aquele patrocínio porque aquela manifestacao nao é capaz de dar retorno de imprensa para a empresa.” (Tv Brasil, Juca Ferreira, 2015).

simbólicamente un ícono para las políticas de reconocimiento que buscan combatir las herencias y reediciones de históricas violencias raciales y territoriales aún presentes en este país.

La idea de que no hay proyecto nacional de desarrollo sin desarrollo cultural y que Brasil debe atender este problema de modo urgente es enunciado por Ferreira en una entrevista en la que el político es auto crítico respecto a la conducción de la política cultural del PT y realista respecto a la negociación entre los objetivos del gobierno y las posibilidades reales de acción signadas por restricciones económicas, legislaciones heredadas y pulseadas políticas.

Mientras que queda de manifiesto que el gobierno brasileiro reconoce las consecuencias negativas de ciertos dispositivos de política cultural que además de otorgar un excesivo poder a agentes privados (con intereses privados) ha contribuido a la privatización de la cultura, nuevas medidas y transformaciones de las viejas son anunciadas e iniciadas durante los períodos de gobierno del PT. La existencia de múltiples grupos culturales, la idea de que la calle es un centro cultural, la necesidad de combatir a la guetización de la cultura y fortalecer la educación como si fueran emergencias nacionales, y la crítica al rol y a las prácticas que empresas como Petrobras han tenido sobre el campo cultural, son consideraciones que dan lugar a la formulación de programas que apuntan ya no sólo a la socialización de la cultura desde la política sino a la potencialización de lo cultural desde sus modos de existencia en el campo social.

Simultáneamente la existencia de la Ley Rouanet y sus efectos sobre la relación entre arte, capital y estado buscan ser revertidos a través de transformaciones en la legislación y la consolidación de un Plan Nacional de Cultura que busca redistribuir el costo/beneficio del apoyo a la cultura, rediseñando el equilibrio entre público y privado para incidir de ese modo en las relaciones de producción mediando entre el determinismo económico y el potencial transformador y emancipador del arte y la cultura.

Estos procesos no pueden ser observados sin tener en cuenta una paradoja: la que indica que más allá de las críticas a esta ley y a los efectos políticos de sus dispositivos económicos, la misma sí ha redundado en un crecimiento enorme del dinero destinado a la cultura en Brasil y por ende un crecimiento del sector (comprobable al menos en términos cuantitativos). No obstante, las preocupaciones que derivan del estrecho radio en el que circulan estos recursos dan lugar al intento del gobierno petista por ampliar los márgenes de acción de sus políticas. Aparecen entonces al menos dos programas que en la dirección de estos objetivos merecen atención. Por un lado la Política Nacional de Cultura Viva y la Red Cultura Viva - Puntos de Cultura. Por otra parte la creación de los Vale Cultura.

La Política Nacional de Cultura Viva fue creada en forma de ley en 2014 y bajo la presidencia de Dilma Rousseff, articulando su programa ya asentado (Pontos de Cultura) en una Política Nacional con el objetivo de ampliar el acceso de la población a los medios de producción, circulación y fruición cultural a partir del Ministério da Cultura do Brasil (MinC) y en asociación con gobiernos estatales y municipales e instituciones educativas. Está presente en los veintiseis estados brasileiros (con singularidades) y en Distrito federal. Busca promover una cultura de base comunitaria con impacto sobre la juventud, cultura indígena, quilombola, de matriz africana, producción cultural urbana, cultura popular y todo tipo de lenguaje artístico y cultural. En su página web oficial se anuncia que tiene como objetivo atender la producción cultural que viene de las periferias y del interior de Brasil desde la cultura digital a las tradiciones de pueblos indígenas.

En relación a sus objetivos prioritarios la Política Nacional de Cultura Viva anuncia que busca garantizar el pleno ejercicio de los derechos culturales a los ciudadanos brasileiros, facilitándoles los medios e insumos necesarios para producir, registrar, gestionar y difundir

iniciativas culturales, estimular el protagonismo social en la elaboración y en la gestión de las políticas públicas de la cultura, promover una gestión pública compartida y participativa, amparada en mecanismos democráticos de diálogo con la sociedad civil, consolidar los principios de la participación social en las políticas culturales, garantizar el respeto a la cultura como derecho de ciudadanía y el de la diversidad cultural como expresión simbólica y como actividad económica, estimular iniciativas culturales ya existentes, por medio del apoyo y fomento de la integración territorial interinstitucional, promover el acceso a los medios de fruición, producción y difusión cultural, potencializar iniciativas culturales buscando la construcción de nuevos valores de cooperación y solidaridad y ampliar instrumentos de educación con educación, estimular la exploración, el uso y apropiación de los códigos, lenguajes artísticos y espacios públicos y privados disponibilizados para la acción cultural (MinC 2015).

Los Puntos de Cultura fueron creados durante el gobierno de Lula y su nombre - cuenta Ferreira en una entrevista-, se debe a una broma que le hace a él Gilberto Gil, en la que dice que la cultura se encuentra tan mal que necesita un masaje de acupuntura (Tv Pública 2015). La idea de tratar al mal que aqueja a la cultura (o mejor dicho, a la enorme mayoría de brasileiros) desde una visión no centralizada del campo - en sus planos simbólico y material - sino desde una compleja y próxima a la de un organismo, da lugar a la apuesta por la descentralización y des-especialización de las ya presentadas metas culturales, y es llamativo como desde su nombre hasta su estética de la diversificación y etnización guardan múltiples semejanzas con las metáforas operativas en la base del proyecto Antropofágico.

Según su presentación institucional los Puntos de Cultura son proyectos financiados y apoyados institucionalmente por el Ministerio de Cultura de Brasil (MinC) e implementados por

entidades gubernamentales o no gubernamentales. Buscan la realización de acciones de impacto sociocultural en las comunidades. Siendo el programa prioritario de articulación del Programa Cultura Viva do MinC, las estadísticas señalan que en abril de 2010 había 2500 puntos de cultura en 1122 ciudades brasileras, mientras que en 2015 se encontraban presentes en 1.258 municípios de Brasil (MinC 2015). La fuerte apuesta a este programa queda de manifiesto en el Plan de Metas del Plano Nacional de Cultura - PNC (Lei 12.343/2010) que prevé el apoyo y fomento a 15 mil Puntos de Cultura hasta 2020³⁷.

El modo en que el programa traduce el objetivo de organizar políticas culturales que trabajen para potenciar la diversidad cultural ya existente e invisibilizada es comunicada así:

Un aspecto común a ellos la diversidad cultural y la gestión compartida entre poder público y comunidad. Los Puntos de Cultura pueden ser instalados en una casa o en un centro cultural y a partir de ese punto se desencadena un proceso orgánico agregando nuevos agentes y socios e identificando puntos de apoyo próximos (desde escuelas a salón de iglesia, sede de sociedad de amigos de barrio, grupos de capoeira o el garage de la casa de alguien). Una vez que firma convenio con el MinC, cada Punto recibe dinero para invertir en el proyecto presentado. Parte del apoyo económico es recibido en forma de equipamiento multimedia usando software libre ofrecido por la coordinación y compuesto por microcomputadora, estudios de grabación, cámara digital y lo que ese punto necesite específicamente (MinC).

Los "Pontões de Cultura" se destinan a la gestión y apoyo de los Puntos de Cultura de una región. Es interesante el proceso de internacionalización que se observa a partir de la asimilación de la propuesta de Cultura Viva en diferentes países de AL, en especial a través de la Plataforma Puente creada en Bolivia en 2013 durante el Congreso Latinoamericano de Cultura Viva y Comunitaria.

37 Para lograr esto dice el documento "seria necessário fomentar 1.750 novos Pontos de Cultura por ano até 2020, com um investimento anual de aproximadamente 113 milhões/ano, considerando o valor de 60 mil/ano para cada Ponto de Cultura." (MinC *Pontos de Cultura*).

Finalmente otro programa en sintonía con los objetivos del Plan Nacional creado en el 2010 y que establece metas hasta el 2020, es el de los Vale Cultura, que siendo una especie de ticket de alimentación incluído en los contratos laborales como parte de la paga – en palabras de Ferreira “alimentación para el alma”-, vienen a sumarse a la remuneración de miles de trabajadores que pasan a contar con un monto de dinero para consumir en forma de bienes culturales.

En la web del Ministerio de Cultura el programa es presentado señalándose el modo en que "Ele muda um paradigma das políticas culturais tradicionais ao transferir o olhar do incentivo à produção para o incentivo ao consumo. Esta é uma inovação positiva para toda a sociedade e potencializa a economia da cultura de forma estruturante" (Sefic/MinC 2015). En la web del ministerio, su potencial de alcance es destacado como una de sus principales fortalezas ya que según estadísticas oficiales, de los más de 40 millones de Brasil cuyo ingreso no supera los 5 salarios mínimos, el programa se propone alcanzar un 7,5% de ellos según las metas del Plan Nacional de Cultura, lo que supone una inversión de 1.8 billones de reales circulando por año. Según el gobierno esto representa un monto superior al de los recursos dedicados anualmente a la cultura por la vía de la Ley Rouanet.

El modo en que esta medida busca revertir la elitización de la cultura y del usufructo de los recursos volcados en ella no atenúa el carácter populista de la medida que se hace visible al observar sus modos de autopromoción desplegados en una llamativa (y costosa) campaña de propaganda gubernamental. Sin embargo podemos pensar que es al menos cuestionable la apuesta al aumento de la capacidad de consumo como fórmula para enriquecer las experiencias culturales de diversas poblaciones marginadas del Brasil.

Orientado por un gobierno de ideología de izquierda que acaba por reproducir dispositivos característicamente nacional-populistas en el plano de la cultura (aunque no es el único), Brasil ve inaugurarse a través del gobierno petista una fase de política cultural signada por estrategias consistentes en estimular y valorizar la cultura “del pueblo”, dialogando con manifestaciones existentes a lo largo de territorios, razas y etnias, y promoviendo el desarrollo de intereses incipientes en el terreno de la cultura y la sociedad. Estas estrategias no vendrán aisladas de otras medidas de un gobierno que presentándose como de izquierda o “de los trabajadores”, apuesta fuertemente al desarrollo y modernización nacional bajo los parámetros de un orden internacional capitalista. Vemos integrarse de esta forma políticas culturales populistas con teleologías sobre la modernización y desarrollo nacionalista mediados por procesos de resemantización de la identidad cultural nacional (más que su desestabilización).

En el marco de las políticas anti y pro intervencionistas y de los delicados equilibrios (y desequilibrios) para combinar la necesidad de financiamiento de la cultura sin tratarla como un sector industrial cuyas transformaciones se miden únicamente en términos económicos de crecimiento, es interesante analizar la emergencia del interés de los artistas por discutir la brasilidad y el nacionalismo. Este interés parece buscar cuestionar y cuestionarse sobre los representantes legítimos de la nación, sobre la pertinencia de su unicidad, y sobre las interpelaciones y consecuencias que levanta la construcción de una identidad brasilera basada en el mestizaje o la integración intercultural como teorías o teleologías de una integración socio-cultural y política que sigue en la contemporaneidad distando de ser un hecho.

Una de las medidas más visibles en la apuesta por la diversidad cultural como política integradora y pluralizadora de la cultura es la creación de la Secretaria da Cidadania e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura que iniciando su gestión en el año 2015, cierra el

mismo haciendo público de forma masiva y atractiva en términos publicitarios el balance del año

La retrospectiva presenta el siguiente resumen:

Foram 18 estados e 9 países visitados, lançamos 3 editais, assumimos a Presidência Pro-tempore do Ibercultura Viva, lançamos a Lei Cultura Viva, trabalhamos com 61 Redes de Ponto de Cultura e conveniamos 15 novas Redes Estaduais e Municipais em todo o Brasil, executamos 105% do nosso recurso de administração direta, conectamos os povos indígenas e povos de terreiro, aproximamos dos movimentos sociais e urbanos, realizamos dezenas de evento e fechamos o ano produzindo o Emergências, evento que reuniu gente de 22 países. (MinC/SCDC 2015).

Es llamativa la estética y estilo de comunicación escogidos para la publicación del balance, especie de folleto publicitario que muestra a un Brasil moderno e integrado, diverso y multicultural y se encarga de enfatizar el rol del gobierno en la consecución de todo ello. (MinC, Balance SCDC 2015).

Observando las características del discurso petista sobre la diversidad cultural y la integración podría afirmarse que el gobierno busca autolegitimarse presentándose en oposición a estilos más conservadores de nacionalismo que buscaban generar cohesión e integración mediante la esencialización de una brasilalidad homogénea u homogeneizada dependiendo del tipo de teorías sobre la transculturación o el mestizaje subyacentes en diferentes períodos. Sin embargo cabe cuestionar si la reformulación de los términos en los que el Brasil contemporáneo es pensado por actores hegemónicos encuentra a la cultura siendo un verdadero frente de apuesta para la transformación cultural o acaba por ser la “cereza de la torta” de un programa político en busca de apoyo y legitimidad. La expresión de la cereza de la torta es usada por Ferreira (ministro de cultura) para referirse a modos de relación entre cultura y política donde la primera acaba siendo la decoración inocua y vacía para el ejercicio del poder político y cabe afirmar que no es un problema resuelto para el gobierno del PT en Brasil, que oscila entre percibir e intentar

revertir los efectos nocivos de la mercantilización de la cultura, al mismo tiempo en que la trata como una industria que necesita de capitalización y desarrollo en términos mercadológicos modernos.

En el intercambio de pensamientos y reflexiones entre artistas y agentes culturales, es posible percibir que si bien existe una alianza ideológica y clasista entre artistas y gobierno, cada vez son mayores las distancias y las críticas que desde el campo cultural se realiza al rumbo modernizador y neoliberal de las políticas PTistas. Uno de sus argumentos es presentado por la coreógrafa carioca Meireles en una comunicación donde ella resume y critica el modo en que el reconocimiento de la diversidad – enunciado como una de las principales banderas de la política cultural petista - es un discurso basado en la hipótesis de minorías que en Brasil son mayorías. Por otra parte queda de manifiesto en sus palabras que esta operación puede ser asociada a estrategias propias del populismo y consistentes en la fagocitación de mayorías y minorías en una unidad que representa al pueblo bajo el nicho de la nación. El modo en que ese proceso discurre en Brasil actualmente se caracteriza por una invocación al pueblo desde sus legítimos representantes: los trabajadores.

A partir de lo observado podría decirse que en la última década el discurso de la diversidad brasileira reemplaza al de la brasilidad, siendo exitoso en términos de la resemantización del aparato identitario pero fallido en dislocar de su eje a la lógica de populista de la arquitectura de la identidad nacional. El deseo de integración y reconocimiento de lo diverso es expresado como programa por el estado y por actores del campo artístico dando lugar a procesos fundamentalmente unidireccionales y verticales de acercamiento, siendo que todo proceso de reconocimiento se inaugura sobre una posición de relativo poder. Desde su práctica artística y crítica en RJ Meireles narra que:

Os anos 2002 - 2008 virão a ascensão da esquerda no Brasil, eu lembro de chorar na primeira eleição do Lula, era um feito histórico, e realmente ter como ministro um tropicalista como Gilberto Gil faz meu coração palpitar. em retrospecto, porque naquela altura eu duvidava que "alguém sem formação específica em gestão pudesse assumir tal cargo". logo no discurso de posse do Gil vi que estava redondamente enganada. Encurtando MUITO a história, só pra chegar no "ser de esquerda" eu acho que o primeiro governo Dilma e o de agora nem se fala, acho isso elevado a enésima potência, teve mais prejuízos do que benesses. explico: em nome de uma "austeridade fiscal" estão-se retrocedendo conquistas históricas para as pessoas que acabaram de sair da linha da miséria. Mas o que me fez pensar mais fundo foi uma questão que me deixou pasma: a questão das primeiras nações, os indígenas. Minha mãe dizia que para avaliar alguém era preciso que vc observasse como essa pessoa trata os mais vulvenáreis. pois bem, pego os indígenas que hoje, junto com pobres, pretos, mulheres e gays que engrossam a dita minoria (que é maioria). (Meireles, comunicação por mail: s/p).

En cambio las críticas a las retóricas izquierdistas del gobierno del PT son suavizadas por artistas que como Ribeiro continúan apoyando el proyecto que dicho partido inauguró en el inicio de los 2000, describiendo los procesos sucedidos como

...a maior transformação simbólica no Brasil. Porque os miseráveis em dinheiro - que não eram nem gente- , entenderam que poderiam ser. Deixaram e ser excluídos e viraram universitários filho de empregadas, porteiros e pedreiros ou viraram evangélico com roupa higienista e corporativista. E os miseráveis opressores porque oprimidos simbolicamente, a classe média trabalhadora, "se politizou", entendeu que política tinha a ver com eles e agora fazem várias manifestações e opiniões e performances de razas, mas é um começo de processo democrático pós ditadura militar (Ribeiro, comunicação por mail).

Es shockeante contraponer esta opinión de la artista residente en Sao Paulo con lo que opina Meireles sobre el significado de “ser de izquierda” y la transformación de la posición tanto del PT como de la política de la estética de la clase artística en el campo político actual. Dice Meireles:

...voltando ao "ser de esquerda" e ao segundo governo Dilma minha apreciação parcial é a seguinte: Dilma fez mil concessões por conta de uma "governabilidade", associando-se ao grande capital liberal e aos bancos, bem como a espúria deste país: a bancada BBB (boi, bala e bíblia). Porque, Dilma? Porque o governo dito de esquerda no Brasil é tacanha também, pensa que

desenvolver é desenvolvimentismo, põe agrotóxico, desmata, coloca boi, constrói prédio, fica negociando crédito. dá pra ver isso em qq declaração da Dilma. Essa esquerda governista que, na minha opinião é super reacionária, propõe um desenvolvimento falido mesmo no capitalismo dito avançado das grandes potências. deu errado, faliu. Energia suja, destruindo animais e seres, destruindo a gente mesmo. E não sou do papo de ecologista ou age of aquarius, mas é uma realidade concreta que, enquanto não nos endereçarmos a ela, estaremos sempre na "ilusão solipsista da arte". Eu acho até que a arte talvez nem mais exista no capitalismo cultural avançado, vamos dizer assim, não sei mesmo se o mundo precisa da arte, do seu discurso e tal. claro que estou sendo radical, mas observo que pouquíssimas pessoas da classe artística (aquela que disse que ia mudar o mundo) toma posição. (Meireles, comunicación por mail: s/p).

Es interesante como Meireles expone las contradicciones entre políticas culturales y discursos programáticos con una fuerte apuesta al socialismo y a transformaciones redistributivas y democratizadoras por un lado, y las políticas que en el plano económico, territorial, poblacional, internacional se encuentra llevando adelante el gobierno brasileiro, que por otra parte está fuertemente limitado en su capacidad de gobernabilidad tras los resultados de los últimos comicios electorales.

Los movimientos del PT ante el panorama delineado por la historia del país y por sus propios objetivos para el presente período de gobierno - no siempre coincidentes con los enunciados ideológica o programáticamente - consisten en el plano de la cultura en un intento de revertir la privatización del campo cultural y promover el reconocimiento de manifestaciones culturales existentes sin por ello desconocer la importancia del sector artístico profesional - que en palabras de Ferreira son como los médicos para la salud -. Sin embargo es interesante observar cómo la radicalización de la apuesta en el campo cultural y simbólico viene de la mano con una reorientación de rumbo neoliberal en las políticas del gobierno (y de su oposición). Esto genera una situación en la que el proyecto de socialización de la cultura- en el doble sentido de influencia del socialismo en tanto ideología. y de su pluralización o democratización a toda la

sociedad - va ideológicamente en el sentido contrario pero paradójicamente contribuye a legitimar a un sistema político volcado crecientemente hacia la derecha liberal y apegado a los mecanismos hegemónicos del estado en su capacidad de aunar para administrarlos, a los recursos simbólicos y materiales necesarios para el desarrollo de la nación.

Es en este punto que resulta interesante citar lo que propone Williams: si distinguimos entre la transculturación como un ensamble cultural heterogéneo de la transculturación como deseo y discurso intelectual; y si lo hacemos como modo de ver el pensamiento de la transculturación en relación con la formación de estructuras institucionales, identidades políticas, aparatos del estado, e intervenciones intelectuales en la esfera pública (en otras palabras, en relación con la noción de hegemonía), entonces en la transculturación encontramos no sólo formas populares de autoexpresión y modos diferentes de autoidentificación colectiva sino también una maquinaria ideológica poderosa.

¿Cuáles son los límites entre estos dos dominios, en el cual uno afirma la transculturación como transformación desde abajo mientras el otro la afirma como un medio de convertir la noción de vida colectiva en formas de subyugación comúnmente reconocibles y altamente institucionalizadas? Según Williams:

We can approach transculturation not merely as a positive culturalism but, more problematically, as a privileged discourse in the consolidation and often violent expansion of the Creole state's hegemony over national territories, populations, and classes (*The other side...* 31).

A través del siglo XX el deseo de incorporación e integración popular – el deseo del estado por movilizar gente como medio para reestructurar sus propios marcos de legitimación – ha moldeado el curso de los proyectos incompletos y desparejos de modernización en América latina. Es por esto que el autor señala que “el fenómeno de transculturación debe ser enmarcado en el contexto de los deseos del estado de integración popular, legalización y control” (Williams

32) y por otra parte estudiado considerando el modo en que el entendimiento del poder y la fuerza de la transculturación (en tanto fase inicial de una síntesis mestiza) coincide con el advenimiento del populismo como forma privilegiada de organización social.

En el presente sigue siendo importante tener en cuenta la diferencia entre políticas culturales y las políticas implícitas en su arquitectura y funcionamiento, con los discursos sobre la cultura nacional y la cultura política, especialmente si tomamos en consideración que en Brasil conviven varios y a menudo contradictorios frentes que reivindican el valor de la cultura y lo que sería más beneficioso para su desarrollo. Por un lado la perspectiva que expresa la necesidad de implementar políticas de reconocimiento de la diversidad cultural ya existente en la cultura nacional y los numerosos grupos que la integran. Este punto de vista puede relacionarse con cierta conceptualización subyacente de la transculturación como cercana a la de Rama: una que es exitosa al incorporar afirmativamente a diversas manifestaciones y sectores de la población. Este punto de vista también plantea la transculturación entendida como integración, como condición necesaria para la modernización y el desarrollo. No casualmente este es uno de los argumentos más blandidos por el gobierno petista para justificar su preocupación por la cultura. Que el fin último sea éste habla por sí mismo y no puede ser analizado en Brasil sin tener en cuenta las complejidades de la relación entre política y cultura así como la de esfera privada y pública.

Por otro lado y en discursos como los de Ferreira se reconoce que el acceso de la población a bienes culturales es asustadoramente pequeña en el país y extremadamente desigual en términos geopolíticos y raciales. Se habla del analfabetismo cultural y de cómo las políticas públicas para la cultura tiene impactos – económicos y simbólicos - sobre la región sudeste no solo mayoritaria sino casi exclusivamente. Desde este punto de vista la cultura no es “eso que ya

está ahí y precisa ser reconocido” sino algo a ser democratizado (implicando entonces que hasta ahora no lo ha estado). Buen ejemplo de esto son los programas de Vale Cultura y Pontos de Cultura.

Como vimos, estas contradicciones o prioridades entre procesos socioculturales diferentes son acompañadas en Brasil por una sólida argumentación del rol de la cultura en la sociedad y de la urgencia nacional que supone percibir que el proyecto de desarrollo nacional en curso ha marginado la relevancia de transformaciones simbólicas y mantenido al margen de ellas a grandes sectores de la sociedad.

Es así que el panorama político de Brasil bajo el gobierno de Rousseff nos muestra una gran continuidad de las figuras políticas que protagonizan la creación y gobernanza de la política cultural y el anuncio de la radicalización de los rumbos tomados en anteriores (a diferencia de los cambios bastante radicales en la orientación de la política económica del gobierno) mientras se anuncian reformas en el marco legislativo que buscan incidir sobre la economía de la cultura y las bases de su participación. Si enfocamos en la situación del 2015 vemos que mientras entre el sector de artistas profesionales se observaba una gran conformidad con el gobierno, desde los movimientos sociales habían ocurrido acercamientos que fueron vistos con optimismo por algunos y grand desconfianzas por otros. Los procesos de reconocimiento e integración de la diversidad, dicen estos últimos, son más complejos que la creación de Puntos de cultura y encuentros de movimientos sociales. Sin embargo es difícil analizar el balance entre el fortalecimiento real de los vínculos entre PT y movimientos sociales y la capitalización de estas relaciones para procesos de autolegitimación de un gobierno que desplegaba un enorme aparato de autopropaganda. Relaciones como las que mantuvo el gobierno con organizaciones como el Foro Social Mundial, el MST, Emergencias o Fora do Eixo son explicables por el proceso de

crecimiento de un PT muy cercano a movimientos sociales que hoy ya no lo acompañan políticamente en su totalidad. En la cultura un proceso similar empieza a observarse y podría aventurarse que un acercamiento o reinauguración de la relación entre estética y política empieza a verificarse.

Ante el panorama delineado hasta aquí podríamos preguntar: ¿es la diversidad la nueva fachada del mestizaje o del pluralismo? ¿es el desarrollo la nueva máscara de la modernización o de la modernidad? ¿es integración un nuevo nombre para la teología de la transculturación? ¿es la diversidad la teleología que explica las políticas estéticas del arte contemporáneo y las políticas culturales que buscan hacerle un lugar?

Quizás en el intersticio entre uno y otro extremo - aquel más apocalíptico y el otro excesivamente celebratorio - se encuentren las paradojas que hacen al pensamiento estético y a las prácticas políticas negociar entre sí para bien retroalimentarse o criticarse observando las consecuencias de sus intervenciones en el proceso de resignificación y conducción de la sociedad hacia un rumbo emancipatorio o “de izquierda”. Es precisamente el significado de dicho proyecto y las prácticas que se organizan en su búsqueda las que alimentan esta tensión.

Con grandes diferencias en las ideologías de izquierda que los orientan – a las que se agregan los enclaves particulares derivados de sus sociedades, economías y culturas -, son muchos los países que viven desde inicios del siglo XXI el gobierno de partidos de izquierda que se han orientado hacia la derecha una vez en el gobierno. Esto configura una situación en la cual la crítica (artística, académica, periodística) tiene más que nunca la función de apuntar estas contradicciones y paradojas, colaborando con los proyectos de izquierda en curso desde un ángulo provocador y no conformista. Adicionalmente la de indagar en modos de experiencia política no sujetos a las estructuras estatales-nacionales y político- partidarias, restituyendo al

significado de "izquierda" su indeterminación, no para caer en un relativismo ideológico sino para habilitar a través de ella, la llegada de eventos y comunidades por venir.

Si nos preguntamos por el arte contemporáneo y el tipo de crítica que él propone podemos pensar su rol como cercano a la incomodidad epistemológica. Desde las observaciones realizadas hasta aquí es posible que la crítica se enfrente hoy el desafío de intentar des-hacer los mecanismos de poder implícitos en los proyectos de emancipación en curso; desafío relacionado al de producir nuevas formas de comunidad, negociando simultáneamente con los modos actuales de vida en sociedad. Si orientada por este objetivo la crítica logra deshacer o es cooptada en su dialogo con agentes que ocupan espacios de gobernabilidad es parte de la paradoja que rodea al problema de esta investigación, pues la respuesta no es unívoca y está plagada de variables que hacen que estas proposiciones coreográficas y sus creadores en el campo cultural se vean entre objetivos y políticas difíciles de articular de modo coherente dadas las condiciones de producción y sus disonancias con los procesos de maduración de las filosofías políticas sobre la cultura. Es a estas últimas, es decir, a las filosofías políticas y sobre la política, a las que se dedica el próximo apartado, que explora a través del concepto de impolítica algunos caminos abiertos o posibles para la supervivencia – y relevancia – de la crítica político estética.

Parte 3: Transitividad y Archivo: Hacia Una Impolítica Postnacionalista De La

Impersonalidad Social

La relación entre arte y política se ha transformado radicalmente en los últimos años y las mutaciones deben contemplar el modo en que la política de la estética y las políticas culturales se retroalimentan y dialogan sin necesariamente tener objetivos y filosofías análogas. Si en el campo de la política se produjo tras el giro a la izquierda en diversos países de LA el inicio de la tentativa de revertir dispositivos neoliberales y dar inicio a procesos de democratización cultural,

se hizo claro al mismo tiempo que dicha popularización no podía ser hecha sin un abordaje crítico sobre “lo popular” y sobre lo cultural. Tanto desde los gobiernos como desde la sociedad civil y la comunidad artística, la crítica a la economización/privatización de la cultura – o en otras palabras la percepción de que la creciente profesionalización y autonomización dio lugar a una organización del campo artístico cada vez mas neoliberal en sus modos de producción, acceso y competencia – es acompañada desde el campo artístico por estéticas que se reparten entre el rescate y promoción de manifestaciones populares y tradicionales por un lado, y la formulación de discursos y hechos estético políticos experimentales que a través de procesos de extrañamiento, deconstrucción y dislocaciones, buscan habitar y expandir el campo del arte hacia y junto a objetivos de transformación social sustanciales y cualitativos.

Si es cierto que la promoción de la cultura necesita dinero que la financie y que el crecimiento económico de un país viabiliza la disponibilidad de dichos recursos, también merecen atención las críticas que señalan que con demasiada frecuencia premisas sobre el desarrollo y crecimiento económico son traducidas al pensamiento sobre lo cultural sin la sutileza que las diferencias entre uno y otro campo presentan, del mismo modo que desde la estética tiende a omitirse pensar cómo transformaciones ocurriendo en el plano de lo estético-político pueden traducirse al campo extendido de la vida social. Adicionalmente esta homologación de las fórmulas de desarrollo ha neutralizado gran parte del pensamiento de izquierda a la hora de negociar entre medios y fines para el mismo, aceptando con excesiva docilidad las vías provistas por los mercados culturales (y en general, por el mercado) para un crecimiento que no asegura un concomitante proceso de redistribución de la riqueza material o simbólica social.

Hoy es importante entender cómo los modos de politización presentes en las estéticas contemporáneas se ven ante la tarea de llevar a cabo revoluciones sensibles cuyo alcance no puede prescindir pero tampoco restringirse al sector de artistas profesionales o a quienes ya son reconocidos como consumidores de bienes culturales. En el equilibrio – o desequilibrio – entre la tarea de deconstruir las bases populistas que fundamentan los discursos sobre democratización de la cultura en nombre de un sujeto ideológicamente construido (el pueblo) y la formulación de políticas estéticas democráticas, contemporáneas, críticas y diversas, la politización del arte es hoy un frente para la práctica y la teoría crítica cuya insularización respecto a procesos políticos democráticos resulta preocupante pero explicable tras décadas de relaciones conflictivas y jerárquicas entre ambos planos.

Brasil es un país que presenta múltiples singularidades respecto a estos problemas. Con una enorme diversidad cultural, poblacional y territorial, con una historia signada por la inestabilidad política e institucional y la desigualdad económica y cultural, no es evidente el rol y el lugar que el arte contemporáneo ocupa a la hora de analizar sus culturas políticas.

En la actualidad y concentrándonos en la danza contemporánea, es notorio el modo en que gran parte de la politización consiste en una discusión sobre la identidad nacional aunque la misma es dada de modo impolítico, intentando desestabilizar las coordenadas que desde el campo político buscan definir y organizar la problemática.

Comprender qué tipo de politización está implícita en los diferentes abordajes de la identidad nacional – tanto sus procesos de construcción como las tentativas de deconstrucción - y prioritariamente en las alternativas a la identidad como unidad organizada por y para la sensibilidad y cultura políticas de “la nación”, es el objetivo del acercamiento a estas

coreografías y a sus medios para la práctica política. Considerar el contexto en el cual ellas buscan realizar sus intervenciones parecía igualmente pertinente.

En resumen intenté hasta aquí trazar a través de dos obras y del diálogo con múltiples textos, algunas relaciones entre dos momentos histórico-políticos. Por un lado el ya presentado modernismo de los años 30 y el proyecto modernizador subsiguiente que contó con una clase artística que se veía a sí misma como constructora del nuevo Brasil. Por otro el momento actual en el que el abordaje posmoderno del fin de los relatos (nacionales y otros) busca desestabilizar los fundamentos del nacionalismo como parámetro identitario y de construcción de hegemonía, pero resulta paradójicamente funcional a la necesidad del estado y del gobierno de presentarse como representantes del pueblo.

De un modo semejante al que Williams describe para la fórmula populista, en el Brasil contemporáneo gobernado por el PT, el llamado al pueblo se traduce en la figura de la clase trabajadora y da lugar a la formación de una clase media emergente y concomitantemente a la formación de una sociedad de consumo (cuya necesaria contrapartida es la deuda). Ambas formaciones son sinembargo precarias y deben ser analizadas como sustitutos de la apelación colectiva popular, común de encontrarse en las derechas e izquierdas del siglo XX en América Latina.

La relación entre estos dos momentos - el del auge del populismo y el actual - contribuye a comprender cambios significativos y posibles caminos hacia el futuro de una pregunta urgente tanto para la cultura como para la política: ¿son posibles proyectos y procesos de emancipación político-estéticos que no se reproduzcan sobre los hombros de ideologías populistas sobre el desarrollo nacional? Tener en cuenta esta pregunta hace necesario relacionar las sensibilidades estéticas-políticas que se mueven en las obras analizadas y en sus contenidos formados, con los

contextos culturales y políticos donde ellas actúan y en el que sirven o desestabilizan a ciertas configuraciones hegemónicas, impensables desde un abordaje que entienda a política y al poder que se moviliza dentro de ella como separada de las culturas.

En las enunciaciones coreográficas de Schwartz y Bonavita la identidad aparece no como tema central sino como plano de fondo de un pensamiento colectivo sobre el pasado y su relación con el presente, ya que en la construcción de futuros políticos y sociales se encuentran imbricados de formas muchas veces imperceptibles, ciertas narrativas que necesitan repensarse antes de ser aceptadas como piedras fundamentales para la construcción de una sociedad democrática, plural y activamente involucrada en la transformación política.

Desde el campo de la danza la relación con el pasado activa e interpela a la memoria según las coordenadas situacionales desde las que ésta se practica (de ahí su importancia en las experiencias presentes de comunidades imaginarias y reales). En este sentido, Schwartz y Bonavita no responden al llamado que su pertenencia a la nación brasilera implica, sino que intentan deconstruir dicha interpelación. Sus tentativas se sitúan en el territorio de lo impolítico: no ingresan en el campo de disputa por la definición de las narrativas nacionalistas sobre lo nacional sino que piensan desde un afuera de las categorías modernas de la estética y de la política. Intentando alejarse de la escisión que el modernismo refuerza entre lo cultural y lo político como planos interdependientes pero autónomos, la politización de la identidad por parte de artistas de la danza se funda sobre la necesidad de repensar los términos sobre los que ésta se produce y reproduce y no en disputar la redefinición de la misma de acuerdo a un proyecto político con el que o del que se sientan representantes o representados. Si bien el pensamiento político estético de estos artistas es motivado por la necesidad de reconstruir la relación entre el campo político y el artístico desde una configuración no populista, aunque sí desde proyectos de

transformación social ubicados en la izquierda, lo que este trabajo busca rastrear es cómo estas tentativas son cruzadas por una contradictoria funcionalidad de sus prácticas estéticas/políticas con el poder hegemónico, que busca instalar su propia definición y narración sobre el nacionalismo, repitiendo fórmulas populistas que aparentan una disolución de las jerarquías políticas pero provocan una relegitimación del nuevo orden de las mismas. Como vimos, este problema cobrará singulares características en el marco de “renovación” nacional y medidas neodesarrollistas llevadas a cabo desde cambios en la orientación del gobierno del PT, especialmente a partir del gobierno de Rousseff. .

¿Qué relación hay entre la separación convencional de lo político y lo no político con el modo de ser políticas de estas obras, y cómo el partir de una desautorización de las coordenadas que la política convencional promueve y sobre las que se organiza abre espacios para zonas de dialogo y subjetividad organizadas por fuera de parámetros definidos por la secularización de una y otra esfera?

En las creaciones de Schwartz y Bonavita, la mirada hacia las vanguardias que integraron el modernismo brasilero de inicios del siglo XX no es un intento de recuperación nostálgico ni una reactivación de dichas ideas para insertarlas en el presente. La citación de símbolos – e íconos – de la historia de la cultura brasilera es desterritorializada hacia afuera del círculo hermenéutico que trazan ideologías e idiosincrasias nacionales: la búsqueda es de un pensamiento y experiencia “desincronizadas” en palabras del propio Schwartz (Naser “Desincronización obliterante...”), que busca deshacer “lo brasilero” y junto con ello a las interpelaciones identitarias que recaen sobre los sujetos. El entramado compuesto por esta serie de operaciones sobre el pasado y en el plano de composición de la historia, se encuentra en la

obra de Schwartz y Bonavita, con referencias y actores que habitan el nicho delimitado por “lo brasileiro”.

En resumen estas obras nos permiten mapear una tensión entre dos momentos distantes en la historia brasileira pero próximos cuanto a su protagonismo en el proceso de narración de la nación y en la conformación de las ideologías sobre las bases sociales de su identidad política y cultural. El primero es el de la emergencia del Movimiento Antropofágico en un periodo signado políticamente por una modernización y desarrollismo apoyados por las teorías del mestizaje que afloraban en la ‘época en Brasil y la región. Por otro lado la inauguración en la contemporaneidad de una fase neodesarrollista acuñada por el PT desde una ideología de izquierda que se auto presenta como alejada de los estereotipos culturales del populismo (del cual el mestizaje es un justo representante) pero no logra desarmar el aparato nacional-popular sobre el que el nacionalismo se organiza, logrando tan solo una reformulación estética del mismo que realimenta la legitimidad del sistema reproduciendo consecuencias semejantes en términos macro políticos. Dentro de esta redefinición estética del populismo, veremos cómo la crítica que desde el arte se hace al nacionalismo, acompaña al movimiento antipopulista de cierta filosofía política contemporánea pero al mismo tiempo sirve para refundar las bases de la legitimidad de un régimen político que sin necesariamente haber dejado de serlo, desarrolla políticas de integración de la diversidad, promoción de la crítica y el disenso.

Quizás estemos frente al caso de un neopopulismo basado ya no en una estética horizontal y folklorista – que habla en nombre del pueblo y de la sociedad – sino en una tecnocrática y modernizante. ¿Es posible discutir la nacionalidad o el nacionalismo sin servir a algún poder que dispute el dominio de las instituciones de la nación? ¿Es posible discutir el nacionalismo en el arte sin caer en la dinámica vanguardista de superación respecto a los

diferentes momentos que operan como mojones fundacionales en los perfiles identitarios de la cultura nacional (incluyendo incluso a sus momentos anti-identitarios)? ¿Qué estrategias y problemas afectan a posiciones y discursos contraculturales ante la radicalización de la fragmentación del poder, sus mecanismos y sus representantes? ¿Qué estéticas políticas han nacido en el lugar de modos convencionales de resistencia cultural atrapados en fuertes crisis de sentido y articulación?

Sin dudas no es lo mismo ser contracultural o antinacionalista durante la campaña varguista de nacionalización de los 30s que bajo un gobierno como el petista que inicia su ciclo de gobernanza celebrando la refundación del país mediante un imaginario simbólico despertado por el anuncio esperanzador de la llegada de algo así como la utopía tropicalista.

No es mi intención llegar a un juicio definitivo sobre si estas danzas son implícita o explícitamente Petistas o anti-Petistas, populistas o antipopulistas, modernas o posmodernas sino pensar en cómo buscan explorar por fuera de dichas categorías sin que ello signifique necesariamente lograrlo de modo completo. El trabajo que ellas realizan en ese sentido da cuenta de cómo la posmodernidad es hoy más que nada la crisis que implica intentar hacer entrar en crisis a la modernidad. En otras palabras, pensar en la forma en que la modernidad se resiste a ser superada o deconstruida, y en posibles estrategias para evitar que ella continúe al servicio del capitalismo imponiendo, reciclando y reproduciendo las estructuras de su temporalidad e ideologías, delimitando de esa forma el campo de tentativas por desestabilizarla. Las teleologías, mesianismos y narrativas hegemónicas necesitan ser criticadas para comprender cómo la asociación entre nacionalismo y modernidad da lugar a la tradición del modernismo brasileiro y sus evoluciones, así como a las ideologías sobre la identidad nacional que ese movimiento

construye, siendo cómplice de procesos de modernización que tomaban tanto en los 30s como en el presente fuertes impulsos.

Sin afirmar que estas obras buscan o logran la *superación* – jerga propia de una lógica claramente vanguardista – del modernismo brasileiro y de la modernidad que define muchas de sus características, quisiera proponer que ellas se encuentran próximas de la afirmación que da título a uno de los textos más conocidos de Bruno Latour: “nunca fuimos modernos” (1991). Pensar a partir del afuera de un discurso fundacional y mesiánico sobre la modernidad y sus aristas nacionalistas, exige repensar el postulado propuesto por Latour – quizás hacia una especie de nunca *nunca fuimos modernos* - para dar lugar a las conexiones, consecuencias y realidades que se presentan en la experiencia de mundo contemporáneo.

Scwhartz y Bonavita no pretenden posicionarse ni a favor ni en contra de la tradición antropofágica o de una u otra versión de la identidad nacionalista; las referencias que ellas constituyen resplandecen en las obras más como un espectro que de modo exhaustivo o explícito. Si por un lado es innegable que hay influencias de estos contextos semióticos y políticos en estos artistas, la dinámica devorativa propia de la antropofagia es pertinente para describir el modo en que el modernismo y el nacionalismo de corte populista no son tan sólo alimento, sino parte constitutiva de la sensibilidad estética de estos coreógrafos. Estos pasados y presentes son devorados y dan lugar a cuerpos otros, que serán a su vez comidos por los artistas y los espectadores, en una dialéctica digestiva donde la asimilación puede ser una de entre muchas posibilidades de acontecimiento.

Del mismo modo en que no hablan desde un yo ni desde un nosotros – porque buscan precisamente salir del círculo delimitado por las generalizaciones implícitas en identidades colectivas o individuales- la relación que las obras analizadas entablan con este pasado no se

funda en la ilusión de una posible exterioridad respecto a él, sino por el contrario en la búsqueda de una máxima exposición y vulnerabilidad; *afecto*.

¿Qué tipos de política o de politización están presentes en sus proposiciones? Esta es la pregunta que orienta las páginas por venir partiendo del modo en que estos cuerpos coreografían pensamiento sobre lo colectivo y lo común desde un marco impolítico e impersonal involucrado con proyectos de transformación, y al mismo tiempo de crítica política (siendo aquí inviable aunque de todos modos importante discutir qué diferencia una de la otra).

Entre El Pasado En Tercera Persona Y Un Futuro Impersonal

Las obras *Transobjeto* y *Eu Sou uma fruta gogoia* comparten un punto de partida: la primera persona como sujeto de enunciación y de presentación y su simultáneo intento de descentramiento de la misma. Desde el título hasta la performance – en que dicha operación se explicita al mezclar nombres propios y ajenos en un caso, y partiendo de claro “eu” en el otro – los cuerpos de Schwartz y de Bonavita centran el núcleo de acción dramática en un territorio que luego será descentrado performativamente: el de la persona. El objetivo de cuestionar el modo unitario y soberano en que la modernidad entiende al sujeto y a las categorías identitarias que lo interpelan – igualando en dicha relación a individuo, brasileiro y brasilero – es el fundamento político de la intervención de estas obras en la discusión sobre política y cultura en el Brasil contemporáneo.

Mediante la transitividad uno y mediante la investigación de “tendencias” la otra, ambas obras pueden situarse (desde sus particularidades) en la línea que el filósofo Roberto Esposito denomina “política impersonal”. El argumento para esta asociación es que ellas contribuyen a pensar el lugar de la persona en tanto unidad política y subjetiva, que se encuentra en la base de la política moderna, según Esposito organizada entorno al concepto y dispositivo de la

inmunidad (Esposito *Terms of the political ...*). Si partimos de la lectura de Esposito respecto a esta palabra clave para “la política” enmarcada dentro de una perspectiva hegemónica, es posible acercarnos a estas obras desde su conceptualización de la inmunidad como el reverso de la comunidad, que por su parte no constituye una meta sino la condición de nuestra existencia.

Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto de Wagner Schwartz (2004), y *Eu sou uma fruta gogoia em 3 tendências* de Thelma Bonavita (2010). La tensión que estas coreografías provocan entre inmunidad y comunidad, entre individuo y colectivo, entre igualdad y diferencia, entre lo que es, lo que no es y lo que puede venir a ser, no tiene como cometido afirmarse en uno de los polos de dichas dicotomías sino por el contrario discutir operativamente sus lógicas conceptuales, políticas y estéticas.

¿Qué entiende Esposito por una política impersonal y por qué puede ser relevante partir de este concepto para estudiar a estas dos creaciones tituladas en clave de nombre propio? ¿De qué modo estas obras performadas por un solo cuerpo (o *bodyjockey* en el caso de Bonavita) piensan la comunidad desde una perspectiva impersonal, fagocitando y des-significando elementos pertenecientes a los imaginarios impulsados por y bajo el nicho de la nación, directos interpelados por la etiqueta de “brasileño”?

Es un desafío y un problema articular discursivamente actos performáticos y marcos filosóficos, no porque ellos sean incompatibles sino porque la complejidad de sus afinidades es imposible de aprehender y difícil de traducir. La necesidad de esta tarea es señalada desde el campo artístico, donde diversos actores observan que el antagonismo entre lo individual y lo colectivo es uno que necesita ser deconstruido. Esta idea que en la filosofía comenzó a tomar fuerza de la mano de autores como Levinas, Blanchot, Nancy, o el propio Esposito, invita a una reconceptualización de premisas fundacionales de la política moderna.

Desde el campo de la danza, la identidad y los límites del sujeto comenzaron a cuestionarse a partir de los 60s con la emergencia de técnicas dancísticas basadas en la percepción y en el contacto con otros, mientras que las reverberaciones escénico-estéticas de esta crisis se hicieron explícitas inicialmente en la danza europea de los 90 - no casualmente en los mismos países de los autores antes nombrados -, contaminando más tarde a creadores y cuerpos de la “danza contemporánea” hasta hoy. Tras décadas de tentativas por deconstruir el monismo semiautómata desde el que la danza fue concebida y practicada, el cuerpo explora en la contemporaneidad experiencias enunciadas en tercera persona, en un siendo más que en un soy, creando espacios de indiscernibilidad más que de re apropiación o localización.

Pensar la política en tercera persona abre según Esposito la posibilidad de escapar de la lógica de oposiciones para develar algo que se tiene en común; un modo de omitir el “yo” como punto de partida de las enunciaciones. Cuando en *Third Person. Politics of life and philosophy of the impersonal*, el autor escribe sobre la posibilidad de una *persona no personal*, y nos permite pensar en aquellos cuerpos que no llegan a constituirse o ser reconocidos como personas (categoría en sí creada para diferenciar cuerpo de individuo poseedor de derechos), el filósofo está concibiendo *personalización* y *despersonalización* como caras de un mismo proceso. Lo impersonal es definido del siguiente modo:

The imperson is not simply the opposite of the person – its direct negation – but something that, being *of* the person or *in* the person, stops the immune mechanism that introduces the “I” into the simultaneously inclusive and exclusive circle of the “we”. It is a point, or layer, which prevents the natural transition from the splitting of the individual – what we call self consciousness or self affirmation – to the collective doubling, to social recognition (*Third Person...* 102).

La exclusiva inclusividad del “nosotros” es apuntada por estos coreógrafos que no buscan la construcción de un nuevo plural de pertenencia – ni tampoco la singularización del yo en tanto

sinónimo de una autonomía a todas vistas inexistente – sino la construcción de una perspectiva impersonal y exterior tanto al plano de la subjetividad colectiva como a la individual. Una perspectiva organizada por fuera de la violencia de cualquier generalización identitaria y simultáneamente de las maniobras populistas de ecualización de las diferencias (lo que en Brasil adquiere singulares características dada la historia y presente de racismo, marginación y aniquilación de poblaciones como la negra o la indígena).

La imposibilidad o implausibilidad de separar el “yo” del “nosotros” - así como al “nosotros” del “yo”-, lo brasileiro de lo extranjero, lo político de lo no político, es performada por estas dos obras que tomando referencias estéticas y conceptuales del movimiento antropofágico y de la cultura brasileira e internacional, desarrollan su pensamiento coreográfico en un contexto de agotamiento de las vanguardias y de fuerte crisis de la ideología nacionalista.

Si vanguardias por un lado y nacionalismo por el otro se han disputado la definición de “lo brasileiro” y “el/la brasileiro/a”, propongo aquí una clave de lectura interesada en la creación de conexiones, más que una hermenéutica, o decodificadora de significados. En *The Exhaustion of Difference* (2001) Alberto Moreiras afirma que “el círculo hermenéutico es un círculo de hegemonía. Es una función de la constitución de la esfera pública o del espacio de poder social como relación hegemónica” (15). Si por su parte la hegemonía ha operado como un círculo o esfera imaginaria, entonces el poder dentro de la esfera hegemónica es siempre intraesférico. Siguiendo la propuesta de Moreiras – quien invita a la crítica a mirar más allá de la circularidad hermenéutica para percibir lo que ha sido subalternizado como “el afuera constitutivo de la relación hegemónica” - se hace necesario buscar espacios para la crítica no agotados en las definiciones impuestas dentro de esta circularidad (ni limitadas a la definición hegemónica de las esferas social y cultural). Partiendo de la premisa atópica que indica que “ningún pensamiento se

agota a sí mismo en sus condiciones de enunciación” (*The exhaustion...*24) es necesario deconstruir el adentro/afuera, propio/ajeno (en tanto coordenadas que organizan lo nacional) en busca de un pensamiento que opere desde *afuera* de estas dicotomías.

¿Como salir del círculo hermenéutico y cuál es la topología suplementaria al pensamiento del *afuera* como espacio *salvaje*, pregunta Moreiras? La aproximación a estas dos obras de Schwartz y Bonavita no busca trazar vectores de significado o de (im)pertenencia localista, sino observar cómo su paródica citación del salvajismo y su remix con íconos de lo civilizado pueden ayudar a pensar el límite que los divide, ya no como distancia, sino como punto de contacto a partir del cual se disuelven las fronteras entre los mismos. Es decir, ya no como límite sino como *partage*.

Por fuera de la circularidad hermética-hermenéutica, estas performances desincronizan cuerpos de significados, objetos de símbolos y a la interpretación de sus hábitos adquiridos, para poner en escena cuerpos-acontecimientos que desdibujan los límites de la persona y fundan su dramaturgia en estados e imágenes, más que en la construcción discursiva y lingüística inteligible y a cargo de sujetos coherentes y unitarios. “Impersonal” es un concepto clave para observar un paradójico juego de transiciones que en su secuencialidad busca deshacer la lógica identitaria de los “sujetos” interpelados o funcionales a ella. Mediante estas operaciones, las performances discuten performativamente no las características atribuidas a la “brasileridad” para así proponer otras, sino los propios términos en los que una política cultural nacionalista se funda: dando por hechos las entidades del “estado-nación” y de la “persona”, así como a los límites que señalan las fronteras donde unos y otras empiezan y terminan.

Lo impersonal no implica un deslindarse de las preguntas y desafíos que el pensamiento sobre la vida en comunidad ha encontrado en las últimas décadas. Pero si como afirman autores

como Esposito o Moreiras, el latinoamericanismo o la subalternidad no son más que nuevas articulaciones hegemónicas, ¿qué modos de pensar la comunidad son posibles? En su introducción a *Bios*, Campbell señala (2006):

An affirmative biopolitics thought through the munus of community begins with the recognition that a new logic is required to conceptualize and represent a new community, a coming “virtual” community, Esposito will say with Deleuze, characterized by its impersonal singularity or its singular impersonality, whose confines will run “from men to plants, to animals independent of the material of their individuation (*Bios* 214).

¿Qué relación hay entre la conceptualización de lo impersonal y la necesidad de repensar “la política” o “lo político”? ¿Qué nexos hay en el pensamiento de Esposito entre los conceptos de “impolítica” y de “impersonal” más allá del prefijo que comparten? En estas obras el descentramiento de la persona -sujeto designado por y para la política- viene de la mano con un intento de desestabilizar la propia “política” (o a sus significados más reconocidos).

Mientras que en el prefacio a *Categorías de lo impolitico* (2009) Esposito nombra a algunos de sus interlocutores en el proceso de conceptualización de lo “impolítico” - entre los que se encuentran Heidegger, Wittgenstein, Arendt, Weil, Bataille, Derrida, Cacciari - en el capítulo dos de *The Actuality of Communism* titulado “Politics, infrapolitics and the impolitical”, Bruno Bosteels da cuenta de varios otros intentos que desde el campo intelectual apelan a operaciones lingüísticas y conceptuales con el objetivo de recuperar la esfera de lo político de su despotencialización en manos de definiciones hegemónicas. Aludiendo a la pregunta planteada por Esposito sobre la relación entre poder y sujeto - en sus palabras “Can one think of a subject against power? Or is power [potere] the absolute verb of the subject?” (Esposito en Bosteels *The actuality..* 75) – Bosteels señala que es en parte a partir de ella que se produce el giro de la teoría política hacia la ontología (o su deconstrucción) y la necesidad de encontrar nuevos nombres para fenómenos que no se organizan a partir de sus estructuras y premisas.

La pregunta también se orienta a pensar si la política emancipatoria puede aún hoy tomar forma de subjetivación militante o si la deconstrucción de la metafísica implícita en la política moderna debería también incluir todas las teorías del sujeto entre sus blancos. El abordaje de estas interrogantes conlleva implícito el desafío de sumergirse en ellas sin acabar limitados a jugar el rol de los “otros” de la ontología. Aunque Esposito, Moreiras y Bosteels partan de premisas y lleguen a conclusiones diferentes, éste último señala cómo en tiempos de desesperanza - en los cuales una transformación del orden político social parece cada vez más improbable - el lenguaje intenta rescatar, para así ayudarnos a revitalizar o pensar de nuevo o delimitar, los conceptos de “política” o “lo político” a través de un uso provocador de prefijos.

En la escena conocida como “post-política” y discutida ampliamente en los 80s y 90s, surgen en el trabajo de Rancière los términos de “archipolítica”, “parapolítica” y “metapolítica” (particularmente en su libro *Disagreement: Politics and Philosophy*). Como parte de su diálogo con ellos, Žižek propone el término de “ultra política” (1999). Bosteels observa que entorno a los ’90 también Badiou propone el término “archipolítica” (ya presente en la antifilosofía de Friedrich Nietzsche) y más tarde en 1994 el de “metapolítica”. Estas reformulaciones del concepto y del campo de lo político reservan diferentes lugares y teorías sobre el sujeto que van desde su centralidad en tanto protagonista de procesos de emancipación hasta su borramiento en tanto unidad que porta y reproduce las estructuras de sistemas de hegemonía política y cultural.

Dentro de esta línea de esfuerzos intelectuales y constelaciones conceptuales, Esposito y Moreiras comienzan en los 80s y hasta ahora a elaborar sus respectivos abordajes de lo “impolítico” e “infrapolítico”, neologismos que Bosteels aborda desde sus preguntas sobre el comunismo. Aunque dicha discusión no es objeto de este trabajo, es relevante el mapeo terminológico de Bosteels para situar el concepto de “impolítico”, que desarrollado por Esposito

comparte con los otros citados el deseo de hacer temblar al pensamiento político mediante su exposición con un afuera. Este afuera no tendrá sin embargo un signo negativo sino uno afirmativo; no busca la anulación sino la intensificación de la política aunque por muy diferentes vías.

En *Categorías de lo impolítico* (publicado en 1988 y reeditado en 1999) Esposito afirma que prefiere pensar lo impolítico más que como una categoría, como una perspectiva, un modo de ver la política, ya que no es algo completo y definido como un concepto sino una cuestión de tonalidad, una forma de ver” (Esposito en Bosteels *The actuality of communism* 78).

Mientras que el uso de estos prefijos apuesta a la latencia de una forma aún indefinida de pensar la política, en *Línea de sombra: El no sujeto de lo político* Moreiras observa que no se trata de crear una teoría o tipología del no-sujeto ya que éste se resiste a su teorización y aspira a cierta aridez conceptual a través de la cual se expone y expone. Al fin de cuentas no hay conocimiento satisfactorio del no-sujeto, lo que insinúa el temblor de una figura opaca sin la que la política no tendría relevancia alguna (citado en Bosteels *The actuality...* 79-80)³⁸.

¿Cómo se conecta el pensamiento sobre lo impolítico con el de lo impersonal o porqué la necesaria deconstrucción del concepto de “lo político” necesita pensar en la del “sujeto”? En un ensayo dedicado a pensar la tercera persona como figura política propuesta por Esposito, Moreiras identifica la posibilidad de una teoría política des-teologizada, apuntando hacia el hecho de que el no sujeto no es una entidad alternativa que puede tornarse visible; no es un resto o margen que espera a ser incorporado en una nueva identidad colectiva. Por el contrario y como el autor observa en *Línea de sombra...* “the unlimited continuum of modern temporality closes in

³⁸ En las páginas 111 a 113 de *The actuality of Communism* Bosteels presenta diferentes abordajes sobre la cuestión del no-sujeto y su relación con el concepto de impolítica y de infrapolítica.

on the fissureless constitution of a unique subject: *the subject*. ” (Moreiras, 2006: 76-77, citado en Bosteels *The actuality...* 114-115).

Si filósofos como Rancière o Derrida defienden la resignificación del término (“político”), otros entienden como necesario renombrar para romper con la continua unidad de la temporalidad moderna bajo la cual ha sido pensada y practicada *la política*. En busca de un pensamiento político o impolítico (pero ya no solo *sobre* la política) las obras y obreres estudiados en este capítulo se encuentran próximos de esta segunda posibilidad.

Consideraciones Finales

Refiriéndose explícitamente a símbolos de la cultura e historia reconocida como “brasileira”, las obras de Bonavita y Schwartz elaboran subtextualmente preguntas sobre la tensión entre identidades colectivas/coercitivas y experiencias individuales o impersonales. Desde su enfoque – así como en el de los autores antes citados -, lo colectivo es abordado como funcional (y complementario) a lo individual pues alude a una sumatoria de unidades y por ende a una supuesta independencia *a priori* de dicha integración. Por el contrario, desde un encuadre sobre la comunidad como el que plantea Esposito, lo impersonal tiene el objetivo de desplazarse hacia afuera del exceso de protección que el individuo en tanto sujeto e institución ha recibido (como evidencian desde los derechos humanos a la formatación de los sistemas políticos).

Si bien Wagner y Thelma performan solos que parten de un “eu”, éste rápidamente se borraré convirtiéndose en materia aireosa, moldeable, expandida hacia su ambiente, u objeto de una imagen que en sí desplaza el centro del sujeto a los objetos o contextos que pertenecen a la acción. Partiendo de la primera persona para luego desterritorializar la subjetividad, expandiéndola hacia imágenes, objetos, y *otros* (nosotros), los “yo” de Wagner y Thelma se tornan estados transitorios y transitivos, más que principios o fines ontológicos.

Tomando la conceptualización de Esposito (*Third Person...*) sobre la tercera persona en la política y la práctica de un pensamiento impersonal, estas provocaciones performan tráficos y trazan constelaciones de símbolos y acciones intraducibles al lenguaje de “la persona”, y en cambio enfocadas en el yo-tu, en tanto plano de posible disolución de la dicotomía entre “yo” y “el otro”.

¿Qué relación hay entre esta conceptualización de una personalidad impersonal o una política en tercera persona, el agotamiento de lo ético, y las metáforas orgánicas, devorativas en las que se basa la perspectiva antropofágica presente estética y conceptualmente como referencia en las obras de Schwartz y Bonavita? Una hipótesis es que la antropofagia, al pensar la cultura no como un sujeto o héroe – a la manera del *bildungsroman* – sino como organismo o sistema abierto, indica un camino de posibilidades por fuera de las conceptualizaciones sobre o desde el nicho de lo personal así como de lo nacional, cuestionando así los límites del sujeto (y de la Nación como sujeto), ya que éste se abre a la devoración y digestión de *otros*.

Me interesa reflexionar sobre el alcance y los límites de las analogías biológicas sobre las que se fundan estas líneas de la filosofía estética-política de la antropofagia, pero no para dar continuidad a un pensamiento orgánico que presenta al cuerpo como unidad funcionalmente estructurada y organizada, sino por los cuerpos monstruos a los que da lugar, por la des-limitación que implica su fagocitación de la otredad en vez de su exclusión. *Wagner Pina Ribot Thelma Gogoia Flutuante Transitiva Flutuante*.

Entre el Brasil y mundo de los años 20s - cuando surge el movimiento antropofágico - y los de 2015 son muchas las transformaciones que indican que quizás la devoración no es (solo) una decisión sino la característica de nuestra cultura contemporánea. No se trata de mirar la nación o la cultura en tanto organismos o en clave metafórica sino intentar pensar en lo que

sucede cuando a través de una apertura a sus otros, estas unidades de vida cultural pierden los límites que las identifican, des-organizando sus funciones, fundiéndolas en lógicas no traducibles a unidades existentes antes de sus transmutaciones (el arte transgénico es interesante para pensar en esto ya que lo que se produce como nueva vida no es reductible a las células de origen sino que emerge algo que sólo existía como potencialidad antes de su venir a ser).

Las obras de Schwartz y Bonavita se encuentran en un espacio paradójico: siendo amenazantes para la identidad nacional instituida, son por el contrario funcionales a la actualización del discurso crítico en Brasil, un discurso que ha acompañado muy bien los procesos de transición vividos por este país a partir de la consolidación del gobierno del Partido de los Trabajadores (Luiz Ignacio Lula Da Silva, 2003), y cuyas diferencias y semejanzas con el impulso modernizador-desarrollista de la cultura de décadas anteriores intenté presentar.

Esta fragilidad y tensión entre la potencialidad para actuar sensiblemente sobre lo político (impolítica o infrapolíticamente) por un lado, y su funcionalidad respecto a las nuevas formas que el poder adopta en el terreno cultural por otro, es irresoluble y es precisamente en el espacio ocupado por esta tensión, que el interés por estas obras se mueve.

Como vimos, las dos creaciones dialogan con (aunque no en los términos de) un pasado cultural altamente integrado a la ideología nacionalista en Brasil. El diálogo con este pasado, sus referencias y relatos hegemónicos, no puede ser observado aisladamente del llamado “giro historiográfico” en el arte. En el caso de las obras y del pasado que nos ocupa, es importante considerar que es la propia relación con el pasado lo que está poniéndose en juego y no sólo el contenido de dicho pasado. Hablar de un giro historiográfico nos ayuda a situar el contexto del pensamiento coreográfico de estas obras pero no es suficiente para reflexionar sobre lo que estos artistas hacen o buscan a partir de él. Si las narrativas hegemónicas sobre el pasado han intentado

definir estéticas representativas, en estas obras la estética es un modo de pensar al presente como atravesado por una densidad inextricable de pasado, presente y futuro. Esto se manifiesta en su revisita al vanguardismo brasileiro y particularmente al Movimiento Antropofágico. Por ende, este repensar de las premisas y formas paridas por filosofías y estéticas antropofágicas es realizado desde una contemporaneidad en la que las vanguardias aún no se han agotado (no sólo las estéticas sino también las políticas), mereciendo sus efectos ser discutidos.

Estas obras parecen habitar un lugar paradójico entre la recuperación y revitalización del valor de un pasado vanguardista y su versión del nacionalismo brasileiro (y sus “enemigos” ideológicos) y el anuncio o deseo del final de cierta metafísica de la cultura moderna construida sobre nociones y funciones de la “identidad” e “inmunidad” (operando sobre la persona y sobre la nación).

En su retorno al *avant garde* brasileiro de los años 20s Schwartz y Bonavita realizan un gesto impolítico basado en la necesidad de refundar el entendimiento de *lo político* pero no sobre nociones preconcebidas, no para revalidar viejos conceptos, sino para deconstruir viejos conceptos; no en el nombre de nuevos u otros sino desde dentro operativamente, con el propósito de cuestionar lo que entendemos por lo político. Sus gestos críticos constituyen la tentativa de un movimiento “impolítico” o “infrapolítico”, basado en una política impersonal o en *tercera persona*. A su vez el retorno al vanguardismo modernista se hace presente a través de una reflexión sobre sus gestos contemporáneos sin que la contemporaneidad de muestras de haber superado la modernidad y su estética esnobista. Una contemporaneidad en la que el supuesto fin de los relatos o de la historia, no ha consolidado una nueva temporalidad sino más bien aportado un nuevo escalón a la promesa modernista del edificio del desarrollo humano.

¿Qué lenguajes pueden inventarse para pensar por fuera de estos círculos de poder cultural que resultan tan funcionales a la consolidación de hegemonías políticas? ¿Cómo crear desde dentro de la coreografía y de lo político, otros modos de pensar en ellos no sujetos a las dinámicas de poder que se replican a través del mismo?

Propongo que estas obras – financiadas por fondos públicos y valoradas positivamente por el mercado artístico – son movidas por este deseo crítico a la vez que performan algunas de las paradojas recién apuntadas, entre el intento de resistir al sistema y la necesidad de hacer uso de algunos de los caminos que él ofrece.

Dado que las teorías y miradas sobre el pasado y el futuro resultan claves para comprender los intentos de intervención crítica sobre el presente, hay un contexto relevante para el estudio de estas obras y es ya aludido "giro historiográfico". Operando en el arte y particularmente en la danza – un lenguaje efímero y con una singular relación con el archivo – este giro es estudiado por diversos autores³⁹ y consiste en un interés por reflexionar performativamente sobre el pasado y en crear modos de historiografía no signados por la temporalidad moderna y preservacionista del entendimiento hegemónico del pasado, la historia y el archivo.

Este "giro" viene de la mano de una revolución epistemológica y política en los modos de ver y hacer historia, en parte explicable a partir del encuentro entre herramientas del arte y de la academia que son orientadas hacia la crítica al modo en que historiografía, modernidad y teorías sobre el sujeto han ejercido control y dominio sobre los procesos de memoria histórica y la política presente. El planteo toma el abordaje propuesto por Eleonora Fabiao cuando define

³⁹ Este "giro" - que será objeto del próximo capítulo - ha sido tratado por autores y perspectivas diversas, que para el campo de las artes escénicas reúne a nombres como los de Fabiao (2012), Adami (2013), Godfrey (2007), Jones y Heathfield (2012), White (1990); Bal, Crewe, and Spitzer (1999), Franko, M., Richards A. (2000), Allsop (1998), Hernández (2009), Kunst (2008), Schneider (2001), Nomad Dance Academy (2011-2012), Marten Spangberg (2007), Burt (2003), Thurner and Wehren (2010), Taylor (2003), Roelstraete (2009), Groys (2009), Kolb (2013) entre muchos otros y sin considerar las obras que abordan la cuestión.

“historiografía performativa” y señala que el historiador no es un mero colector de datos sino un productor de afectos y efectos y que al mismo tiempo el archivo no es una mera colección de datos sino un productor de afectos y efectos. En este enredo fenomenológico los archivos son formados por “objetactos”, esto es, objetos energizados como verbos transitivos. De modo performativo – dice Fabiao – el archivo no sólo es o no es exactamente una fuente documental sino una fuente de experiencia histórica y experimentación (“History and Precariousness...” 126)⁴⁰.

Esta memoria, es practicada performativamente por estas danzas, dando lugar a una historiografía que no se organiza entorno al objetivo explícito de emancipar a los sujetos oprimidos de la historia o afianzar alianzas de clase que reorganicen los sistemas de poder imperantes sino que apuesta (desde una estética política típicamente rancieriana) a la producción de nuevos espacios de afecto más allá de los límites del sujeto. Se pone en acción de este modo una historiografía que reconoce su rol fundamental en la construcción de futuros y que por ende integra la dimensión de lo temporal al conocimiento y crítica que produce en el presente. Una historiografía performativa que entiende que la emancipación consiste hoy en una interminable tarea de generación de espacios de afecto y ya no en un horizonte revolucionario detrás del cual alcanzaríamos de una vez y para siempre el desarrollo prometido por programas estéticos políticos o ideológicos de corte modernista.

La práctica de una memoria des-personalizada, la objetualización – u objectactlización – como estrategia para la deconstrucción del sujeto moderno, la revisión de la premisa que anuncia

40 La cita original dice: “The historian is not a mere collector of data but a producer of affects and effects and, reciprocally, the archive is not a mere collection of data but a producer of affects and effects. In this phenomenological intertwinement, archives are formed by "objectacts", that is, objects energized as transitive verbs. In a performative sense, the archive is not only, or not exactly, a documentary source but a source of historical experience and experimentation” (Fabiao “History and Precariousness...” 126).

el fin (o la superación) de la modernidad, la posibilidad de experimentar afectiva y efectivamente la historia, son algunas de las motivaciones que caracterizan a este giro.

Preguntas como qué produce y por qué se produce la aparición dentro del campo artístico del frecuente uso de metodologías típicamente historiográficas, la reflexión sobre el rol del pasado en la contemporaneidad, la amplificación de la conciencia histórica en tiempos de alta innovación y revolución tecnológica, la producción de futuros y la *potencialidad* del arte en la contemporaneidad, la deconstrucción de las ideologías que moldean tradiciones culturales y narrativas históricamente aliadas al poder, el juego con la ficcionalidad en tanto discurso capaz de producir realidades virtuales o virtualidades reales, experienciables, etc. serán algunas de las preguntas a abordar a continuación.

Capítulo II

Memoria Performativa Y La Impersonalidad Del Cuerpo Como Archivo

Si el capítulo uno tuvo como tema central el abordaje contemporáneo del modernismo, la antropofagia cultural y la identidad situadas en el campo brasileiro, el capítulo dos consiste en una aproximación a modos de historiografía performativa que actúan desde un concepto expandido de lo coreográfico y desde prácticas de archivo, partiendo del entendimiento de la historia como una inextricabilidad de temporalidades que ocurren simultáneamente.

Retomaremos para ello algunas de las preguntas ya abiertas al estudiar las obras de Schwartz y Bonavita, e intentaremos pensar en cómo el proyecto antropofágico emergente en Brasil en los años 20s es pensado y performado en la contemporaneidad; sus modos de reflexionar sobre el pasado así como sus yuxtaposiciones con debates endógenos y exógenos al campo artístico sobre política, estética, nacionalismo y subalternidad.

Como vimos, es pertinente y necesario considerar la relación entre el proyecto antropofágico por un lado y las teorías e ideologías del mestizaje por otro, ya que en ellas se encuentran claves para comprender el modo en que se configuran en Brasil una serie de entrecruzamientos culturales, raciales e intertemporales inherentes a la colonización y a las contaminaciones culturales producidas por ella y por las tentativas de su superación.

El pasado capítulo se enfocó en operaciones coreográficas que a partir de principios como la transitividad, el simulacro, lo fake o el remix desestabilizaban al sujeto en tanto unidad

individual organizada en torno a identidades, y cómo esta desestructuración daba paso a un pensamiento político impersonal, a subjetividades sin sujeto, a dislocaciones del orden establecido convencionalmente entre pasado, presente y futuro.

Las creaciones de Bonavita y Schwartz nos aproximaron a la cultura antropofágica situada ahora en una contemporaneidad brasilera en la que las teorías del mestizaje han sido reemplazadas por las teorías y discursos de la diversidad. Las reflexiones allí vertidas propusieron explicitar las paradojas contenidas en el movimiento devorativo que marcó la historia de la cultura brasilera y que si por un lado presenta la potencialidad de disolver los límites establecidos histórica e ideológicamente entre el “yo” y el otro (individual o cultural), se expone simultáneamente al riesgo de derivar en una integración positiva y subordinada de la otredad asimilada en el acto antropofágico. Las pasadas páginas también intentaron pensar en las relaciones entre colonialidad y descolonización infinita (Moreiras *Línea de sombra...*) que no haría más que reproducir las condiciones de posibilidad de la primera.

Indudablemente los procesos de construcción y deconstrucción de las identidades – individuales, nacionales, políticas – se dan a lo largo del tiempo en procesos históricos a los que subyacen y en los que actúan diferentes filosofías sobre la historia con consecuencias performativas en la emergencia de planos de realidad y narraciones sobre el presente.

Veamos ahora las obras *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPERS* (2011) de Cristian Duarte y *Matadouro* (2010) de Marcelo Evelin junto al Núcleo do Dirceu (en adelante ND). Ellas proponen por un lado modos de narración y renarración histórica sobre el campo artístico de la danza y sobre la nación; por otro indagan sobre el cuerpo y el movimiento en tanto archivos, en tanto trazos, en tanto posibilidades – siempre fragmentarias, pasajeras, incompletas

y abiertas a procesos semióticos que ellas mismas disparan y que las resignifican – de hacer y experimentar la historia.

**Parte Uno: Del Sujeto Narrador A La Memoria Incorporada: El Giro
Historiográfico En Los Cuerpos-Archivos De La Danza Contemporánea (O ¿Porqué
Danzar Es Experimentar La Historia?)**

Son muchos los síntomas del diagnosticado “giro historiográfico” en la danza, algunos de ellos son la tematización explícita de la historia (y las microhistorias que la integran), la proliferación de reconstrucciones de obras del pasado, el uso de herramientas historiográficas en los procesos de investigación y creación dancística. Este “giro” - observable en casi todos los campos del arte y la cultura – tendrá en el caso de la danza la particularidad de enunciarse en un medio que en sí mismo posee un carácter efímero. El punto de evanescencia de la performance (danza, teatro o cualquier arte viva) singulariza su pensamiento sobre la historia: lo “pasado” es pensado a través de un medio “pasajero”. Esta característica no hace más que complejizar su relación con los acontecimientos del pasado, que siendo inhaprensibles y efímeros dejan restos en el presente.

Una larga lista de investigadores de las artes escénicas se han dedicado a pensar en la ontología de la performance y en las consecuencias e implicaciones de este carácter supuestamente efímero. Desde Richard Schechner a Peggy Phelan, Diana Taylor, José Muñoz, Barbara Kirschenblatt-Gimblett, Herbert Blau, Eleonora Fabiao, Gabriele Brandstetter, Hortensia Völckers, Bruce Mau, Bojana Kunst, André Lepecki y Martin Nachbar entre muchos otros cuyos diferentes enfoques convergen en el objetivo de pensar la temporalidad - y nuestra relación con ella - desde las singularidades del acontecimiento en tiempo real de la performance y desde las

potencialidades de la misma para pensar la historia a través de archivos que actúan, a través de cuerpos-archivos.

El problema que ellos abordan teóricamente y que los artistas en discusión en este capítulo piensan performativamente es bien resumido por Rebeca Schneider en la pregunta con la que abre el artículo “Performance Remains” (2001):

If we consider performance as 'of' disappearance, if we think of ephemerality as 'vanishing', and if we think of performance as the antithesis of 'saving', do we limit ourselves to an understanding of performance predetermined by a cultural habituation to the patrilineal, West-identified (arguably white-cultural) logic of the Archive? (100).

Es pertinente reflexionar sobre las posibilidades de pensar lo pasado a través de un medio expresivo y cognitivo “destinado a la desaparición” tal como Phelan (*Unmarked...*) caracteriza a la ontología de la performance y que podríamos aplicar a la danza. Las temporalidades evanescentes de ambas producen cortocircuitos en los modos legitimados y conocidos de pensar históricamente, dando lugar a *cuerpos-archivos* que abordan fenomenológicamente las posibilidades de experimentar el pasado desde el presente. Esta experiencia intentará ser emancipada de los sujetos que la producen, para así amplificar su potencia productora de futuros, de sensibilidades, de afectos colectivos.

¿Cómo la danza archiva y qué tipo de archivo es la danza?

Historiadores de la performance han tendido a asumir que el archivo es un eco diferente, siempre secundario y hasta cierto punto insuficiente para dar cuenta de la performance, desplegando escepticismo ante el poder de un documento para presentar o representar la complejidad de eventos escénicos e históricos. ¿Cuánto la danza puede performar la complejidad de un evento o archivar un acontecimiento del pasado? ¿Qué consecuencias tiene que las

experiencias artísticas y espectatoriales estén atravesadas por los archivos de la memoria de quien ve o de quien performa?

Es importante considerar que desde las últimas décadas del siglo XX la danza contemporánea ve su relación con el archivo y con la historia modificadas radicalmente por al menos tres razones.

En primer lugar las nuevas posibilidades ofrecidas por las tecnologías del registro y su evolución, que permiten grabar y reproducir libremente fragmentos de danza o piezas en su totalidad. Esto permite no sólo acceder de forma masiva a obras del pasado sino también re-escenificarlas a través de operaciones, cuyas posibilidades van desde la búsqueda obsesiva por la fidelidad al original, a traducciones libres y recreaciones que pueden dar forma a resultados estéticos nada semejantes a las obras fuente.

En segundo lugar ganan protagonismo las teorías y conceptualizaciones sobre el fin del arte (Danto *The Death...*), que interrumpiendo las narrativas lineales del modernismo y del vanguardismo que presentaban a la historia del arte como un avance progresivo hacia el mejoramiento del medium, exigen del arte contemporáneo una confrontación con su propia historia y su situacionalidad geopolítica y temporal.

En tercer lugar, y teniendo en cuenta que uno de los rasgos más característicos de la danza contemporánea es su pensamiento sobre la historia de la danza y del cuerpo por un lado, y de los códigos del arte y la representación por otro, observaremos que existe una apuesta por alejarse de la representación y por trabajar por fuera de los marcos convencionales del teatro. Esta heterodoxia respecto a la tradición y convenciones de la representación, nos confronta con obras que proponen juegos de interacciones entre sus proposiciones y los archivos aportados por los espectadores y las comunidades de interlocución aludidas. Las obras producen de esta forma

un archivo incompleto y polisémico, que se realizará – aunque nunca completará - gracias al trabajo interpretativo o sensible de sus espectadores; un trabajo de reconstrucción y reimaginación de historias donde se abre la posibilidad de repensar el pasado y cuestionar sus narrativas dominantes desde el presente y desde la performance.

¿Qué límites presenta la lectura de estas obras desde la lógica del archivo histórico y qué singularidades presenta el cuerpo como archivo? El punto de vista que le reprocha insuficiencia al tipo de archivo que como el cuerpo o la performance no obedecen a los modos tradicionales de historiografía, también tiende a reproducir la idea de la performance como acontecimiento no mediado o como acto basado en la autenticidad de la “presencia”. Sin embargo, este enfoque pierde de vista que únicamente podemos relacionarnos con coreografías y cuerpos del pasado a través de nuestro propio aparato perceptivo, que inevitablemente filtra experiencias a través de memorias situadas y recreadas en el presente. De esto se sigue que el cuerpo “en vivo” está tan mediado como el “cuerpo” del archivo o el cuerpo archivado, estando ellos siempre en transformación y jamás fijos en términos hermenéuticos o performativos.

En diálogo con estas observaciones resulta interesante pensar en las políticas y las poéticas del archivo que ciertas coreografías performan, ya no apegadas a la lógica habitual, occidental, y preservacionista del archivo, sino pensándolos como sistemas vivos, como cuerpos, como una serie de relaciones más que como objetos u organismos cerrados, como aquello que actúa más que como aquello que almacena lo que inevitablemente está condenado a extinguirse.

En diálogo con Gabrielle Brandstetter en su texto “Choreography as Cenotaph” (2000, 102), Andre Lepecki propone un entendimiento de la danza que reemplaza la idea de que ésta simplemente pasa, con la de que ésta atraviesa cuerpos, paradigmas dancísticos, convenciones espectatoriales, a través de una serie de transformaciones que operan en forma de circulación e

intercambios ni melancólicos ni epitáficos. En cambio propone que “Dance is the passing around and the coming around of corporeal formations and transformations by means of excorporations and incorporations of jets of affects (or jets of affective singularities) (“The Body as Archive...” 39). En este circundar transtemporal – que implica que todo arte está inevitablemente comprometido con lo que vino antes de él - la performance produce una activa re aproximación a su pasado y a partir de ella nuevas imágenes obliteran las existentes antes de esta intervención, creando nuevas versiones de viejas imágenes (Burt “Undoing...”).

En el artículo “Undoing Postmodern Dance History” Ramsay Burt (2004) ofrece una reflexión clave para aproximarnos a los abordajes historiográficos y coreográficos que Evelin y Duarte construyen. Preguntándose si los coreógrafos que se encuentran explorando formas inéditas de la danza no están en realidad presentando versiones derivadas de viejos modelos de danza moderna o contemporánea, Burt realiza la siguiente observación:

...dancers who work within a critical climate that rewards them for breaking with the past are in effect discouraged from taking much interest in their predecessors. But the development of dance history and theory as an academic discipline has opened up new ways for dancers to reflect in an informed way upon their practice (“Undoing...” s/p)⁴¹.

Este diagnóstico parece ajustarse al campo brasileiro de la danza contemporánea, un campo en el que las retroalimentaciones entre la investigación académica y la artística resultan cruciales para comprender la emergencia y fortalecimiento de ciertas líneas de investigación, así como algunos acuerdos estéticos e ideológicos que son motivo de reflexión por parte de los artistas tratados en esta disertación. Los principales entre ellos son: la tradición post-dramática de la danza contemporánea, junto con su fascinación por el meta discurso como herramienta de

41 Sigue diciendo...”There performances of older works using notated scores were a form of practice-based research into the difference between the way dancers moved in the 1990s compared with earlier periods. As such it troubled the dialectical account of exhaustion and reacion that informed Banes and Martin’s views of modernist dance.” (“Undoing...” s/p)

deconstrucción de los propios discursos y lugares de enunciación, más el carácter elitista de su población destinataria y a menudo productora, y un entendimiento más o menos rancièriano sobre la política de la estética, entendiendo que la segunda debe a través del disenso ser la productora de una redistribución en el régimen de lo sensible (Burt “Undoing...”).

A esto se suma la inclusión de lo subalterno y de los *otros* de la danza, que caracteriza una de las columnas vertebrales del proyecto estético-político de la danza contemporánea en su búsqueda por intervenir las políticas sensibles de los cuerpos.

Por su parte, las exploraciones de reconexión con el pasado realizadas desde las obras aquí estudiadas presentan singularidades que devienen de características de la cultura brasilera como ser sus bases raciales, ideológicas, ambientales y materiales. Esto explica la aparición del mestizo, del indio o del mulato en estas y otras danzas, al mismo tiempo en que aparece un interés por reivindicar sus figuras desde el campo gubernamental de la política. Pero igualmente importante es tener en cuenta los códigos estéticos, escénicos y corporales que son tomados del campo de la danza contemporánea, su historicidad y las evoluciones de sus estéticas a lo largo de casi cinco décadas de existencia.

Los archivos de Duarte y el de Evelin, son hechos desde diferentes encuadres pero ambos performan un entrecruzamiento de historias entre lo brasilero y lo dancístico en la contemporaneidad, desde el que realizan sus operaciones archivísticas, historiográficas, coreográficas. Los problemas contenidos tanto en la brasilidad como en el campo de la danza son objeto de investigación para estos artistas y es un trabajo que interesa a esta tesis proponer una crítica de sus modos de mapear y pensar estos problemas y de proponer caminos alternativos para su abordaje.

Así como esto dio lugar a la crítica construida en el capítulo uno y junto con las coreografías de Schwartz y Bonavita a las políticas de la diversidad del gobierno petista brasileiro, observando las paradojas implicadas en el carácter en última instancia funcional de las obras analizadas respecto al poder que decían criticar, es necesario tener en cuenta que tanto Duarte como Evelin pertenecen a un *mainstream* cultural – fundamentalmente paulista y carioca - del campo de la danza contemporánea y experimental. Un *mainstream*-comunidad, desde la cual realizan sus proposiciones y cuya existencia, interlocución, imaginarios colectivos, también actúan, resignificando los procesos de semiosis y política a los que sus coreografías dan lugar cuando piensan y danzan historias.

Observar cómo las obras de Duarte y Evelin junto al ND, construyen sus propias historias y se enfrentan a las narrativas hegemónicas que incluyen a o son organizadas por sus *otros* (políticos o culturales), persigue el interés no tanto de dilucidar en qué medida la antropofagia cultural y la ideología del mestizaje son funcionales o desestabilizadoras de las fuerzas hegemónicas que han impulsado históricamente la modernización en Brasil (como en el capítulo uno), sino de analizar lo que sus premisas permiten (o no) pensar (y hacer) tanto en el campo social como en el estético contemporáneo.

Si como vimos, las teorías del mestizaje se fundamentaban en procesos evolutivos e históricos - subyaciendo a ellas un cierto determinismo en relación a la mutación de sociedades, razas y culturas-, el proyecto antropofágico parece enfatizar el poder de agencia y el carácter crítico que se entabla con aquello que es devorado. Junto a estas dos perspectivas igualmente vivas y prolíficas en el Brasil contemporáneo, nos encontramos en el campo de la danza contemporánea con un fuerte interés en la historia y en el pasado en tanto planos constitutivos del presente; tiempo verbal predominante en los cuerpos de la performance. Sin embargo, este

interés ya no se organiza en torno a teorías como el mestizaje y la antropofagia; los modos en que los proyectos de pasado y las narrativas sobre el mismo son abordadas por Evelin y Duarte en sus obras permiten visualizar las formas en que lo impolítico y lo impersonal pueden contribuir a dar un paso hacia afuera de los círculos de identidades y sus espejos.

En el capítulo de *Línea de Sombra* titulado “Descolonización infinita” Alberto Moreiras observa la relación entre historia, subjetividad y enunciación y su complicidad con la sujetificación producto de la modernidad. Allí escribe:

La historia y el presente, la división misma entre ellas, es la división del sujeto, contra la que el tiempo vive. El sujeto puede decir, el sujeto puede siempre decir, y puede en primer lugar decir el tiempo, pues toda forma verbal personal es siempre una modalidad del pasado, del presente, o del futuro: yo digo, yo dije, yo habré dicho. El derecho a una clara distinción temporal, entre historia y presente, es tan verdadero como el derecho a ser sujetos. Y eso es primariamente lo que nuestro tiempo, nuestras alturas, las alturas de nuestro tiempo han hecho posible: la sujetificación total, la sujetificación potencialmente total (40).

Las coreografías que observaremos se alejan de la sujetificación total y son creadas desde una base epistemológica que concibe como indiscernibles a pasado, presente y futuro y a la historia como pasible de acontecer por fuera de las estructuras del sujeto. Las obras a analizar en este capítulo se preguntan performativamente sobre la posibilidad de pensar por fuera de las convencionales categorías temporales y ontológicas que definen a la historia como historia del sujeto y al sujeto como protagonista de la historia. Se proponen de esta forma abordar la historia por fuera de los sujetos identificados - y legitimados - como sus protagonistas, obliterando los archivos de las narrativas hegemónicas mediante su invocación y reconfiguración en el presente⁴². El modo en que la danza hace historia no puede ser abordado sin tener en cuenta el medio a través del cual ella performa su pensamiento sobre el pasado, el presente y el futuro ya

42 Mieke Bal realiza la siguiente observación: “Like any form of representation, art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking.... Hence the work performed by later images obliterates the older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead” (Bal *Quoting Caravaggio*...1).

que la relación entre archivo, cuerpo y lenguaje, así como la temporalidad efímera de la performance – que presenta analogías entre el desaparecimiento del propio objeto histórico y el del acontecimiento coreográfico que lo aborda –, presentan singularidades que caracterizan a sus prácticas historiográficas.

Alejándose del relato como táctica y como legítima unidad político-discursiva, la danza contemporánea se vuelca hacia la aproximación fenomenológica - basada en la producción de experiencias presentes - sobre los pasados que decide discutir, revisar, reinventar, visibilizar. Vemos de este modo que diversos artistas y obras de este campo practican una “historiografía performativa” (Fabiao “History and Precariousness...”) que se aleja de la producción de discursos para proponer experiencias a partir de un entramado temporal, fenomenológico y semiótico de relaciones entre pasado, presente y futuro. Una historiografía que no sólo cuestiona a la legitimidad de las narrativas históricas establecidas sino que busca hacer historia.

Parte Dos: Las Listas De Tu Vida: Memoria, Performance y Cuerpos Del Archivo En *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* De Cristian Duarte.

Leer viendo *THE HOT ONE HUNDRED*...

Lista

<<http://www.lote24hs.net/hot100/>>.

Obra escénica

Estreno: SP-Brasil, 2011

<<https://vimeo.com/25169578>>

Londres, 2013

<<https://vimeo.com/70162414>>

Londres 2013, plano abierto

<<https://vimeo.com/70162415>>

Contraseñas para todos: 100

En la obra *THE HOT*... Cristian Duarte practica la memoria del pasado coreográfico desde su presente artístico, en clave personal e interpersonal y en tanto integrante de una

comunidad artística. Bajo la consigna “coreógrafos que me calentaron” el paulista seducido, recrea la obra *The Hot One Hundred* del inglés Peter Davies (1997) y crea con la colaboración de Rodrigo Andreolli su lista de cien coreógrafos favoritos del siglo XX.

En un recorrido por referencias que han *afectado y formado* sus intereses estéticos y sus acciones artísticas, Duarte realiza dos listas correlativas: la itemizada, práctica y discreta de la centena de nombres seleccionados por él a los que agrega un link correspondiente a las obras escogidas de cada uno; y la lista poética, toma forma de solo escénico de danza donde en un único cuerpo, vestuario y escenografía se encontrarán estas cien referencias.

THE HOT... presenta de esta forma dos listas: la que se encuentra disponible en la interfaz creada por Duarte para hacer accesibles los nombres y obras de su elección⁴³, y la escénica y coreográfica que el artista crea e interpreta en países de todo el mundo y que desde su estreno en el 2011 hasta el presente le ha valido numerosos premios y reconocimientos.

Mientras la primera da cuenta de la heterogeneidad existente entre los cien artistas y obras escogidas, dándonos la chance de reconocerlos y explorarlos separada y conjuntamente, la segunda las samplea a lo largo del evento continuo de una coreografía, que no obstante presenta la estructura fragmentaria de una memoria corporal hiperestimulada por y en pleno uso de sus posibilidades de acceso simultáneo, de superposición, de archivo, de intervención de sus referencias.

El puntapié inicial para la creación de *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* fue el 15º Festival de Cultura Inglesa, que proponía a artistas brasileiros (en este caso Duarte) relacionarse con la obra de algún artista británico para la creación de una obra nueva. A partir de ello, Duarte escogió a Peter Davies y a su pintura-texto *The Hot One*

43 Disponible en: Fuente: <<http://www.lote24hs.net/hot100/>>.

Hundred (1997), apoyándose complementariamente en el libro de Umberto Eco *El vértigo de las listas* (2009).

Si puede o no una lista considerarse como una obra de arte por un lado – pregunta suscitada por la crítica a obra de Davies en 1997⁴⁴-, y qué implicaciones tiene un dispositivo historiográfico que procede a través de la lista como artefacto cognitivo y archivístico por otro, son preguntas que rodean tanto a la pintura del inglés, como a la coreografía e interfaz virtual de Duarte. En este capítulo me concentraré en la segunda pregunta, ya que es el modo en que Duarte construye su lista y la comunidad imaginaria y real que participan de su memoria individual y colectiva, lo que resulta interesante para pensar en esta obra en tanto posibilidad de hacer historia desde el archivo-cuerpo coreográfico que entra en escena en el presente de la performance.

Duarte no realiza su lista desde un recorte fiel a lo reconocido por la tradición o los canones dancísticos sino que nos presenta un conjunto de artistas y obras que problematiza los propios límites del campo de la danza y a la vez da cuenta de lo que Umberto Eco analiza como “el infinito de la estética” (17). A diferencia del infinito – referente a objetos tal vez numerables pero que somos incapaces de enumerar en su totalidad – el infinito de la estética es según Eco el sentimiento subjetivo de algo que nos supera, que nuestros sentidos no logran captar ni imaginativa ni intuitivamente. Ante este infinito, la lista constituye una forma de representación artística útil para los casos en los que no se conocen los límites de lo que se quiere representar o

44 El argumento central de una de las críticas publicadas sobre la obra pictórica y conceptual de Davies es resumido en este fragmento: “The hot one hundred is really just a list of work he likes to be frank it isn't really art in its self it is just using the names of artists and works in a child like way in his style of art, i think that this slightly lazy and it does present the question is it the art which has gotten it into the Saatchi gallery or does the gallery agree with the list of names and what order they are in, is this effectively a shopping list for a gallery or is it a piece to the artist which which shows what styles of art he personal likes as it is represented ? but i suppose i do appreciate the use of colour and the style of the writing and the balls he must have had to present a "top 100 artists" is quite impressive in a competitive world of art and to display it in a very well known gallery.”. En: <http://330crit.blogspot.com/2010/12/peter-davies-hot-one-hundred-1997.html>.

en los que no se logra (o no se desea) definir la esencia de una cosa y para hablar de ella se enumeran sus propiedades en un marco que deja ver cómo lo representado pertenece a un conjunto más extenso e inagotable de elementos (Eco 15). En resumen la lista de Duarte no es hecha desde una pretensión canónica y se organiza como un documento que no oculta sus límites y limitaciones ni niega la ausencia de ellos – aunque si desea problematizarlos - en el recorte de “la danza” en tanto campo disciplinar y lenguaje escénico.

¿Qué características tiene entonces este tipo de documento? En *La Arqueología del Saber* (1972) Foucault analiza los cambios en la relación entre historia y documento pensando en el modo en que la historia ha asumido como su principal tarea no la interpretación y verificación de la veracidad o no de documentos, sino la responsabilidad de trabajar sobre ellos y desarrollarlos. A más de cuarenta años de este texto, la historia es crecientemente concebida como la encargada de organizar documentos, de distribuirlos, ordenarlos, establecer sus niveles, definir series, distinguir lo que es relevante de lo que no, describirlos y crear relaciones. El documento deja así de ser un material inerte a través del cual se reconstituiría lo que los hombres han hecho o dicho (o danzado), y la historia se torna un modo en que la sociedad reconoce y desarrolla una masa de documentación con la que está inescapablemente relacionada (Foucault 6).

Mientras que esto plantea un punto de vista político sobre las narrativas históricas que dan forma a procesos como los nacionalismos y la nación misma, sus implicaciones afectan a todo tipo de relatos sobre campos, comunidades, técnicas, simbologías, poéticas. Con esta línea de pensamiento dialoga el modo en que *THE HOT...* resulta un documento y simultáneamente una investigación que consiste y a la vez da lugar a la creación de un archivo. De esta forma se explicita la correlación entre ambas listas y los modos de archivo a los que cada una da lugar: una de ellas (la virtual) cuyas unidades son itemizables, discretas y reconocibles; la otra (la

coreográfica y escénica) como aquella en la que el cuerpo disuelve las referencias, desdibujando sus formas originales para dar paso a su reconfiguración kinética, simbólica, coreográfica y escénica.

La relación entre lo conocido y lo reconocible, entre lo familiar y lo extraño, es importante para entender cómo el artista nos propone pensar en las singularidades de los diferentes tipos de archivo y las múltiples posibilidades cognitivas, políticas e históricas de tratamiento. Esta línea de pesamiento se acerca a lo observado por Foucault que propone una mirada sobre la historia según la cual

...the problem is no longer one of tradition. of tracing a line, but one of division, of limits; it is no longer one of lasting foundations, but one of transformations that serve as new foundations, the rebuilding of foundations. What one is seeing, then, is the emergence of a whole field of questions, some of which are already familiar, by which this new form of history is trying to develop its own theory: how is one to specify the different concepts that enable us to conceive of discontinuity (threshold, rupture, break, mutation, transformation)? (...) In short, the history of thought, of knowledge, of philosophy, of literature seems to be seeking, and discovering, more and more discontinuities, whereas history itself appears to be abandoning the irruption of events in favour of stable structures (5-6).

Si como observa Foucault, estuviéramos ante un proceso caracterizado por la creciente discontinuidad en la historiografía pero acompañada de una estabilización de estructuras en el devenir de la historia, la obra de Duarte recurre en su performance a la estabilidad formal - la “obra escénica” que formalmente responde a las convenciones del campo de la danza contemporánea - para introducir a través del sampleo coreográfico la discontinuidad de las narraciones sobre el campo dancístico, su canon, su historia y sus límites disciplinares.

Otra de las perspectivas que podrían adoptarse para acercarnos a *THE HOT*... son las que aportan diagnósticos y reflexiones sobre el giro historiográfico o el impulso archivístico, temas recurrentes de la creación artística contemporánea, que responderían a deseos de reconexión con el pasado u obsesión con el mismo. Sin embargo, la composición de Duarte de esta lista de

coreógrafos y de esta coreografía-lista a partir de obras ajenas, responde menos a las políticas del homenaje y la “recuperación” y más a lo que Santone (“Marina Abramovic’s...”) analiza como “modos performativos de teorizar la paradójica relación del arte de la performance con el documento”. La recreación o re-escenificación operarían según este enfoque como contramemorias o redocumentaciones (Schneider “Performance Remains...”), ya que las unidades arqueológicas en juego cobrarían otros espacios y significados de los que tenían anteriormente en el mapa de nuestros mundos.

Considerando que la alienación respecto al propio pasado no es nueva en la historia de las sociedades occidentales, quizás el reciente *boom* del encuentro entre arte, historia, memoria y documentalismo no se explique a través de la necesidad de reconstituir una memoria dañada sino de

...identify in a past work still non-exhausted creative fields of “impalpable possibilities” (to use an expression from Brian Massumi [2002, 91]). These fields of virtual “abstraction pertaining to the thing in general” (and to artworks in particular, I would add), these fields that “concern the possible” (Massumi 2002, 93), are always present in any past work and are that which re-enactments activate. (Lepecki “The Body as Archive” 31)

La recreación de obras históricas no implica reconstruir la obra tal cual fue sino ponerse en contacto y reactivar dimensiones que sucedieron allí pero no son palpables, no pueden ser del todo reconstruidas. Teorizar performativamente sobre los documentos de la danza y sobre la danza como medio documental, es lo que *THE HOT...* indaga con el propósito de trasladar hacia el presente referencias del pasado que continúan y continuarán produciendo enunciaciones hacia el futuro.

Las posibilidades no agotadas de los cien coreógrafos y coreografías que integran la lista son rastreadas y expandidas a través de la sistematización de una memoria a menudo caótica, en

la que la abundancia de referencias nos sugiere la infinitud ya mencionada o su inaprehensibilidad por parte de nuestra consciencia. Los archivos que integran *THE HOT...* forman al encontrarse, un archivo que en lugar de condensar, dispersa. Refiriéndose a su propia creación Duarte explica:

Esta peça não é uma representação de trechos coreográficos de outros artistas, trata-se de um recorte das tendências artísticas que me acompanha(ra)m. Minha tentativa é a de desvelar como o corpo em movimento negocia com seu próprio repertório e memória. Uma arqueologia cinética da minha formação em dança. Além disso, o espetáculo é também um convite aberto ao público para me acompanhar neste “jogo”, ativando seus próprios repertórios e percepções. Estou mais interessado nas lacunas, distorções, transformações e impossibilidades da experiência que o trabalho propõe (Duarte *THE HOT...*).

El desplazamiento del principio de representación y el énfasis en la performatividad del archivo que Duarte crea, pueden relacionarse a la tendencia contemporánea que Suely Rolnik analiza como “manía de archivo”. En el libro así titulado, la autora analiza al movimiento de los 60s y 70s conocido como “conceptualismo” como significativo para el cambio de actitud que sucedido en las últimas décadas del siglo XX transformaría los parámetros del arte para pensar sobre su propio tiempo. Este cambio consistiría en que a partir de una serie de “movimientos tectónicos” que reconfiguraron radicalmente su paisaje, los artistas adoptarían como tema de investigación el modo en que el sistema artístico determina sus creaciones, poniendo el foco en los niveles de este sistema: desde los espacios de exhibición de los trabajos, a las categorías y géneros empleados por la historia del arte para clasificarlos, sus medios, etc.

... The making critically explicit of such limitations within the artworks themselves provided at that moment in history a key orientation to artistic practice in search of lines of flight from such established boundaries. This operation provides the core to the poetics of those artistic proposals, and the conditions for the potency of their thinking – here resides the vitality of those artworks and the virus they carry (Rolnik *Archive Mania* 5).

No es casual que el trabajo de Duarte comparta con la llamada “danza conceptual” muchas características y preguntas. La desmistificación de la historia de la danza, el trabajo por deconstruir la idealización de la cultura dancística dominante, el agotamiento de las posibilidades de lo reconocido como danza por parte de creaciones estéticas y abordajes teóricos como los de Lepecki en *Exhausting Dance* (2006) o Hildebrant en *The End of Choreography* (2013), son algunas de ellas.

Dentro de este proyecto de desterritorialización y redefinición de límites del campo artístico, podemos encontrar dos tipos de ideologías derivados del deseo de activar culturas y sensibilidades históricamente sofocadas. En primer lugar aquellos movimientos que crean la ficción de una identidad originaria y pretendidamente verdadera que busca moldear la subjetividad “nativa”, negando la experiencia de alteridad múltiple y variable y la flexibilidad cultural y subjetiva que emergen como resultados de la globalización y de las mutaciones de la colonialidad a lo largo del tiempo. En segundo lugar, una serie de invenciones que buscan abrir espacio a la pluralidad de “otros” culturales a través de enfoques como el multiculturalismo. Lo que Rolnik identifica como “manía de archivo” aparece en un contexto sacudido por estos embates concernientes a la definición de la geopolítica del arte (*Archive Mania* 6).

Partiendo de esta observación es posible decir que en *THE HOT...* la geopolítica de la danza es usada como herramienta para la construcción de un mapa que sin pretensiones de verdad produce un archivo configurado a partir de la situacionalidad de Duarte en un campo colectivo no subordinado a parámetros de lo nacional e inclusive fuera de lo re-conocido como “dancístico”. Una situacionalidad que en otras palabras no pasa tanto por la sensibilidad nacional o nacionalista, disciplinar o lingüística, sino por un tipo específico de pensamiento sobre la comunidad.

Entre La Lista Práctica y La Lista Poética: Los 100 de Duarte y El Infinito de la Estética

En Knap, Ann Live Young, Gilles Jobin, Benoix Lachambre/ Par B.L.eux, Bill T Jones, Anne Teresa de Keersmaecker, Christian Rizzo, Gene Kelly, Juan Dominguez, Shani Granot e Peter Fol / Fabiana Dultra Britto, Emio Greco, Bruce Lee, Cecilia Bengolea y François Chaignaud, Josefine Baker, Jerome Bel, Marta Soares, Miguel Pereira, Lynda Gaudreau Cie De Brune, Saburo Teshigawara, Bob Fosse, Adriana Banana, Luis Garay, David Zambrano, Boris Charmatz, Merce Cunningham, Kenneth Macmillan (Darcy Bucell), Marcelo Evelin, Isabel Galvan, Pina Bausch, Aitana Cordero Vico, Bruno Beltrao, Lucinda Childs, Steve Paxton, Yukio Suzuki, Ezsther Salamon, Kazuo Ono, Lynne Taylor-Corbette, Michael Jackson, Xavier Le Roy, Ivo Dimchev, William Forsythe, Mikhail Baryshnikov, Mary Wigman, Rodrigo Pederneiras (Grupo Corpo), Maria Clara Villa-Lobos, Twyla Tharp, Kenneth Ortega, Mette Ingvarsen, Joao Fiadeiro, Wim Vandekeybus, Vaslav Nijinsky, Ivana Muller, Maurice Bejart, Jan Ritsema, Paul Taylor, Tatsumi Hikata, Jeffrey Hornaday, Maguy Marin, Meg Stuart y Philippe Mehmacher, Thomas Hauert, Doris Humphrey, Maya Deren (Alexander Hamid), SIE SALIA NI SEYDOU (Seydou Boro y Salia Sanou), Thomas Lehmen, Thelma Bonavita, Phillippe Decoufle, Lloyd Newson - DV8, Rudolf Laban, Martha Graham, Edouard Lock, La La La Human Steps, Johnatan Burrows, Charlotte Vanden Eyden y Hugo Dehaes, Isadora Duncan, Cuqui Jerez (+Cristina Blanco), Michel Fokine, Jerome Robbins, Yvonne Rainer, Vera Sala, Adriana Grechi, La Ribot, Trisha Brown, Frank Gatson, JaQuel Knight, Beyoncé, Vera Mantero, Key y Zeta, Wagner Schwartz, Clarice Lima, Catherine Diverres, Miguel Gutiérrez, Lía Rodríguez, Alejandro Ahmed, Marius Petipa, Aernout Mik, Cia Nova dança y Cristiane Paoli Quito, Willi Dorner,

Lennie Dale - DZI Croquettes, Kurt Jooss, Paz Rojo, Jean Claude Gallotta, Edith Kaldor, Projeto DR⁴⁵; son los nombres que integran la lista centenaria de Duarte.

El recorte que el artista establece para traducir la lista de Davies a su propia obra involucra considerar a “coreógrafos” de los últimos años que lo “calentaron” e incidieron sobre su formación profesional y estética, relacionando a cada nombre una obra (o proyecto) que es presentada en forma de link en la web, e integrada al *collage* coreográfico en la obra escénica.

“I had the time of my life and I owe it all to you”: esta frase opera como consigna de la obra y es a su vez tomada de una de las escenas citadas: *Dirty Dancing* de Kenneth Ortega. En la lista encontramos coreógrafos reconocidos y otros menos populares, artistas de otras disciplinas que posiblemente no se autodefinirían como “coreógrafos”. Sin embargo la influencia coreográfica que ellos produjeron en Duarte y la simultánea problematicidad para definir criterios claros sobre lo que es o no “danza” hacen pertinente su inclusión, expandiendo la memoria de la lista más allá de las fronteras tradicionales y disciplinares de este arte.

Una lista siempre se hace en el presente: además de la actualización y resignificación de los elementos que incluye, es su realización observada como performance (en este caso historiográfica) la que activa al documento que ella produce, sacándolo de su mero lugar de repositorio.

A diferencia de Peter Davies, en su web y obra escénica Duarte no enumera ni ordena jerárquicamente los ítems de su lista, sino que los organiza circularmente, en una disposición que podemos pensar que traduce el plano visual unidimensional de la pintura al tridimensional de la danza, transformando la lógica de lo itemizable y jerárquico en la de lo circular. Duarte no presenta a los integrantes de su lista como los mejores artistas de la historia, sino como los que lo

⁴⁵ Lista *THE HOT...* transcripta como párrafo leyendo el diagrama de centro a perímetro, de izquierda a derecha y en sentido horario.

hicieron calentar. En ese sentido no hay un principio jerárquico, analítico, nacional, canónico o cronológico ordenando a los artistas, sino uno sensual y mnémico que responde a la organización afectiva de múltiples referencias.

THE HOT... también es una investigación sobre los modos de perdurar de la danza en la memoria y de la memoria coreográfica dar vida a dichos archivos a través de la práctica dancística y escénica. Tal como este proyecto, las condiciones de posibilidad del archivo contemporáneo están atravesadas por las consecuencias cognitivas y documentales aportadas por el acceso virtual y casi ilimitado a los mismos. La disponibilidad de “fragmentos” de la historia de la danza informa simultáneamente sobre su carácter efímero y sobre sus posibilidades actuales de ser archivada y reacesada, produciendo así modos de memoria que tienen una relación inextricable con los soportes que la hacen posible. Esta disponibilidad implica a su vez inabarcabilidad, multiplicidad, yuxtaposición, convivencia de temporalidades y de localidades; lo que Rebecca Schneider enuncia como “restos de la performance” (“Performance remains...”). Desde un permanecer de la danza y de lo que de ella perdura, la danza no desaparece aunque sí atraviesa una radical transformación que es también su actualización.

Al darnos libre acceso a los archivos virtuales de estos cien coreógrafos y al apropiarse de fragmentos literales o restos metonímicamente seleccionados de sus obras, la obra de Duarte también constituye una problematización de la autoría. Mientras que el acceso en la era digital pone en problemas la “protección” autoral de toda obra de arte, expandiendo infinitamente las posibilidades de su reproductibilidad (y transformación) técnica, la danza en tanto arte inmaterial y basado en el acontecimiento, aparece como archivo que inevitablemente se dispersa⁴⁶ y que en

⁴⁶ Lepecki resume el modo en que Foucault piensa el archivo como aquello que “dissipates that temporal identity in which we are pleased to look at ourselves” and “it establishes that we are difference” (131; emphasis added). Identification, identity, notions of selfhood and even of perception and self-perception—as much as statements and discourses—endure the same process of transformation established by the archive’s operations. Moreover, the self that is referred to in the expression “our selves” is cast as essentially performative and theatrical since the archive establishes that “our selves [are] the difference of masks” (131). This multiple and multiplying active differentiation,

palabras de Foucault nos informa a través de la relación con él que *somos diferencia* (*The Archaeology...*)⁴⁷.

Sin esta posibilidad de reproductibilidad – que paradójicamente convive con intentos del mercado artístico de fortalecer de la propiedad intelectual - la historia sería otra, o al menos es seguro que sería otra la forma de narrarla y experimentarla en los cuerpos.

La lista de Duarte hace encontrarse a artistas brasileiros e internacionales, vivos y muertos, pertenecientes al arte y al show del espectáculo: desdibuja de esa forma los límites y fronteras que separarían al arte de otros dominios y ambientes, y a la danza de otros lenguajes como el cine o la música. Partiendo de su memoria personal, Duarte construye un acervo sensible organizado desde su propia subjetividad. Es en este punto de intersección entre el mapa personal y el colectivo sobre la memoria de la danza, donde su lista se sitúa y donde el cuerpo del coreógrafo se dedica a samplear referencias que serán organizadas coreográficamente a modo de *zapping*.

En este *zapping* o sampleo, las unidades de la lista irán perdiendo discreción y contaminándose mutuamente. La simultaneidad de su acceso transforma así nuestras

operating in statements and discourses, but also in identity, in ways of looking at ourselves and of understanding our selves as masquerade, is simultaneously subjective, ontological, and performative. Its discovery: "That difference, far from being the forgotten or recovered origin, is this dispersion that we are and make" (Foucault *The Archaeology* ...131; emphasis added)." (Lepecki "The body..." 39-40).

47 Si bien *THE HOT...* no se trata de una recreación sino de una apropiación que interviene radicalmente los materiales que manipula sin preocuparse por la verosimilitud o la efectividad referencial de su representación, Lepecki realiza algunas observaciones sobre la recreación de obras de arte que resultan interesantes para pensar las consecuencias del modo en que Duarte manipula estas obras ajenas: "Re-enactments transform all authored objects into fugitives in their own home. The paradox is that re-enactments, because they seem to return somehow to a past and an origin, need to bypass the arresting force of authorial authority, which would fix this return truly into an Orphic arrest. Thus the political-ethical imperative for re-enactments not only to reinvent, not only to point out that the present is different from the past, but to invent, to create—because of returning—something that is new and yet participates fully in the virtual cloud surrounding the originating work itself—while bypassing an author's wishes as last words over a work's destiny. This is one of the political acts reenacting performs as re-enactment: it suspends economies of authoritative authors who want to keep their works under house arrest. To re-enact would mean to disseminate, to spill without expecting a return or a profit. It would mean to expel, to ex-propriate, to excorporate under the name of a promise called giving. In other words, re-enactments enact the promise of the end of economy. They make dance return, only to give it away— as an author's blood spilled twice for the sake of self-obliteration. " (Lepecki "The Body as Archive..." 35).

posibilidades de pensarlas separadamente, tanto entre sí como respecto al cuerpo de Duarte, que las interpreta y se deja afectar por ellas. Es por esto que *THE HOT...* pone de manifiesto que memoria y tecnología (cognitiva pero también documental y coreográfica) no pueden ser pensadas autónomamente, y menos aún performadas independientemente. Del mismo modo, aquello que intervino sobre la sensibilidad del coreógrafo en la historia de su vida, no puede ser separado de las decisiones que informan su selección y composición en el presente.

THE HOT... nace por iniciativa de un proyecto que promueve el diálogo entre un brasileiro y un inglés. Duarte toma este objetivo como excusa para un estudio que va más allá de este vínculo bilateral, así como también de las coordenadas nacionales y nacionalistas entanto significativas para la producción de su mapa histórico y coreográfico. El único recorte parece ser numérico: cien coreógrafos, cien años. La pregunta rodea no a un canon sino a la lógica que el canon defiende, siempre organizado disciplinar y jerárquicamente. Mientras tanto, el propio significado de la palabra “coreógrafo” y “coreografía” son parte de lo que *THE HOT...* investiga y problematiza, concluyendo que no es plausible intentar dar una respuesta definitiva aunque explorando un conjunto de posibilidades que darán forma a su recorte en tanto invención. Sobre dicho proceso Duarte relata que

Alguns nomes e espetáculos entraram e saíram da lista algumas vezes, alguns entraram e ficaram, outros saíram e não voltaram. Busquei defender a legitimidade dos *hots* pela coerência e integridade em relação as minhas experiências, memórias, percepção e olhar enquanto artista da dança hoje (2011). Me descobri em muitas contradições, mas decidi entender tais contradições como parte de um processo reflexivo, parte daquilo que me coloca em estado de dúvida, e que pode ampliar possibilidades e experiências na minha jornada artística. Fazer uma lista significa também fazer um recorte que separa tudo o que está fora dela. Portanto, esta lista é também um reminder de que existe muito mais, tantas outras centenas, que produziriam tantas outras listas. A lista que apresento com este solo, recorta ao mesmo tempo que solicita uma série de etceteras, tanto nos trechos selecionados para estudo quanto no que ficou fora da lista (*THE HOT...*).

Dos desafíos son apuntados por Duarte a la hora de realizar su lista: cómo hacer una lista sobre danza con danza, dejando claro que no se trata de la representación de trabajos de otros coreógrafos; y cómo hacer la selección de esos cien, arbitrariedad cuantitativa tomada de la obra de Davies y próxima de la lógica apegada al *ranking* de los canones artísticos pero que en este caso no acata principios como jerarquía, canonización, homogeneidad del conjunto, etc.

Las fuentes empleadas son organizadas a partir de sus experiencias como espectador y coreógrafo así como de su relación con los artistas seleccionados. A partir de ellas y junto a Rodrigo Andreolli se desarrolla la investigación en el ambiente virtual en busca de fragmentos de obras y referencias disponibles sin restricciones en la web. Durante el proceso creativo cierta flexibilidad y reformulación de los criterios se suceden. Un ejemplo es que pese a que un requisito inicial era elegir coreógrafos cuyos trabajos estuvieran disponibles en internet, en algunos casos se encontraba al coreógrafo pero no a la obra que deseaban incluir en la *HOT* lista. La opción ante estas dificultades fue buscar acceder al artista a través de algún otro tipo de acervo y no necesariamente el video.

El resultado es una selección personal y flexible desdoblada en dos listas: una práctica y otra poética de acuerdo a la tipología desarrollada por Eco.

Al ofrecernos el contacto con las dos listas – la virtual y la escénica – Duarte nos confronta con el problema planteado en *El vértigo de las listas* (2009), que concierne a los intercambios entre lista y forma poética. ¿Qué mirada historiográfica produce la creación de un documento cuyo archivo de base es constitutiva y performativamente una lista de nombres y referencias?

La “lista práctica “ del proyecto es la de los cien nombres y links y cumple con la caracterización que Eco hace de ellas: tener una función referencial por la que nombra y cataloga

objetos reales. ¿Qué *dice* la lista y en qué lenguaje produce una intervención en el campo histórico de la danza?

El modo de pensamiento de la lista opera a través de una “retórica de la enumeración” pero a su vez representa en sí misma a una forma, ya que en palabras de Eco, las listas confieren unidad a un conjunto de objetos que por más heterogéneos que sean entre sí obedecen a una “presión contextual”, ganando parentesco por el hecho de habitar un mismo lugar o integrar juntos un mismo proyecto (*El vértigo de las listas* 131).

Del minimalismo de Lucinda Childs al dramatismo de *Dirty Dancing*, el expresionismo de Kazuo Ono, lo pop en el arte contemporáneo y lo pop en el espectáculo, el misticismo de Mary Wigman, la comicidad naíf de Gene Kelly, *El Corsario* de Marius Petipa, *El cisne negro* de Fokine, *Single Ladies* de Beyoncé, Paul Taylor y Martha Graham, Miguel Gutierrez en calzoncillos: “don’t you want me baby?”. Links a obras pero también a entrevistas, a proyectos o a documentales sobre la obra de los artistas elegidos aparecen en el tablero de los cien compilados por Duarte. En algunos casos aparece más de un link por artista, informándonos de la flexibilidad a la que Duarte se refería en el fragmento citado y sobre las decisiones de composición de la lista práctica y poética, que plantearon la necesidad de negociar entre los objetivos de sus realizadores y las posibilidades virtuales-reales de acceso a los archivos.

El proceso dinámico de transformación de los archivos no concluye con el estreno de la obra sino que continúa en proceso de conversión y reconversión, evidenciado en nuestras múltiples posibilidades de navegación por ambas listas y en el modo en que “lo archivado” sigue mutando. Una prueba de ello es que algunos de los links que estaban disponibles en el momento de la investigación, fueron luego retirados de la web.

El “usuario” de la lista convertida en diagrama virtual - que recuerda a una especie de calendario maya que se niega a ser leído de “arriba abajo” o de mejor a peor - se depara con esta inestabilidad de la conexión del archivo con su original: inestabilidad que *THE HOT...* no se propone minimizar ni resolver sino expandir y poner de manifiesto; estirar hasta sus últimas consecuencias.

Si nos relacionamos con la lista con un afán archivológico, es posible organizar diversas subcategorías y relaciones internas entre los elementos que la componen. Una aproximación posible sería la *cronológica*, que relacionara cada elemento de la lista no sólo a un año – el de su estreno - sino al período al que su poética hiciera referencia. Otra podría ser la que considerara la *nacionalidad* de los coreógrafos, o también una que atendiera a los lenguajes a los que sus nombres y estéticas estaban predominantemente asociados.

Si tomamos esta última vía, se pone de manifiesto que el concepto de coreógrafo y por ende de coreografía – que implícitamente manejan Duarte y Andreolli para realizar la selección al circunscribirla a “coreógrafos” – está *expandido* en el sentido que diversos autores manejan para describir las características de un campo crecientemente interesado en su des-limitación⁴⁸.

Sin embargo Duarte no realiza un muestreo de lo que esta posibilidad expansiva comprende sino que se ciñe al proyecto que enmarca su selección. No es extraño que en la lista encontremos a referentes y desconocidos de la *danza contemporánea* – campo en el que Duarte está inmerso y con el que esta obra dialoga desde su epistemología heurística y su estética conceptual, desde su afectividad y eclecticismo. También se encuentran piezas pertenecientes a la tradición conocida como Danza Neo-clásica o Ballet - tales como *The Prince of the Pagodas* de Kenneth Macmillan y Darcy Bucell o *El Corsario* de Fokine, – y a otras como el Flamenco o el Tango, en referencias casi nunca desprovistas de alguna desviación, hibridación o heterodoxia

48 El concepto de “campo expandido” ya fue presentado en el capítulo uno.

respecto a sus estéticas más convencionales. La influencia de artistas asiáticos se hace presente a través de nombres como los de Kazuo Ono o Yukio Suzuki.

Mediante la selección Duarte pone a su propia “tradición” en perspectiva al hacer el ejercicio de definir un proceso borroso: el de contaminación estética entre referencias heterogéneas, y el de singularización de estas referencias relacionadas rizomáticamente entre sí. También el de pensar en la formación de su propia sensibilidad como coreógrafo, en una mirada auto-retrospectiva que al reactivar afectos despertados por estos artistas en el pasado, les otorga inevitablemente una nueva significación desde el presente en el que esa memoria es practicada (y desde el *Cristian* que la practica). Aunque Duarte no aborda explícitamente el tema de lo brasileiro ni es su proyecto realizar una lista delimitada por parámetros nacionalistas, su lista interactúa con definiciones y límites del concepto de “danza brasileira”, no sólo porque ser él mismo un artista de ese país (motivo que le valió el encargo de esta creación escénica), sino porque una enorme cantidad de coreógrafos incluidos en ella son de ese país lo que resulta comprensible al considerar el criterio *afectivo* en la elección de sus preferencias.

Pero la lista también incluye artistas que indican que la formación de Duarte como coreógrafo fue marcada por artistas, obras y acciones de otros campos, disciplinas y países. Coreógrafos y coreografías vinculados a la cinematografía forman parte de ella; Gene Kelly y la famosa escena de “Moses Supposes” en *Singing in the Rain* o la coreografía de Jerome Robbins en *West Side Story*, Josephine Baker en *La Revue Des Revues*, Bob Fosse en *All that Jazz*, Bruce Lee en *Fist of Fury*.

El video arte y videodanza también aparecen a través de nombres como el de Maya Deren o Lloyd Newson y su compañía DV8 con su famosa videodanza titulada *Strange Fish*. En

la lista también hay lugar para artistas que han resistido su clasificación como Aernout Mik a quien Duarte referencia mediante el link a una entrevista.

Las obras de Davies y de Duarte también ponen en cuestión los límites poéticos y formales de aquello que puede o no ser considerado como “obra de arte”. En este sentido podría ponerse en duda a la lista como operación poiética, cuestionando si el enumerar ítems y organizar elementos puede ser o no considerado una obra de arte. *THE HOT...* es pasible de ser tratada por fuera del carácter unitario típico de la obra de arte en sus entendimientos más ortodoxos, extendiéndonos la invitación a generar categorías y jerarquías al interior de la lista de modo de intervenirla con una lógica próxima pero diferente de la que le dio forma. En este camino, el crítico brasileiro Arthur Moreau (*The Hot One Hundred...*) se dedica a rankear dentro de la lista a las referencias, desde “la más antigua”, a los “importantísimos”, las “estrellas de la danza” que aún viven, los “brasileros activos”, “coreógrafos internacionales menos conocidos localmente pero muy conocidos afuera”, “nombres de la cultura pop”, etc. En la crítica de Moreau se presenta otro posible abordaje; el que consiste en reprochar a la lista una serie de olvidos “injustos”, lo que unicamente es posible si se le rinde culto a las políticas de legitimación del canon como organizador del campo artístico. Este reproche también olvida que su lista es también sobre lo que ella excluye, tal como lo aclara Duarte y el propio Eco: toda lista termina forzosamente con un etcétera (*El vértigo...*). También podría agregarse que toda lista tiene además otro afuera: el que experimentan y habitan quienes no conocen los ítems incluidos en ella.

La Lista Poética: El Cuerpo Es Un Archivo y Archiva Un Cuerpo

La lista poética consiste en un espectáculo escénico. A su vez, Duarte la describe con una lista de palabras y metáforas que fueron parte del proceso orientando el tratamiento del material: “satélite, orbitar, hot soup, made in china, index, homenagem, documentação, tradução, estudo, apropriação, crédito, resolução, definição, opacidade, entre-lugar, vertigem, elenco, concentração, irradiação, fluxo descontínuo, gesto, forma, troca, sem parar, mover, movimento, dança” (Duarte *THE HOT...*).

La experiencia de la obra escénica *THE HOT...* cambia radicalmente si el espectador llega a la sala con la lista de artistas y obras que verá en mente - con la posibilidad de incluso haber recorrido de antemano el archivo virtual de los cien artistas y referencias-, o si por el contrario se confronta al material desinformadamente y sin la expectativa de reconocer a lo largo del solo escénico los destellos de cada “cita” coreográfica.

En la memoria de los espectadores se mezclan referencias reconocibles con otras crípticas - salvo para un memorioso completista en historia de la danza y cinematografía -: esto hace que la obra de Duarte sea por momentos mediadora entre la referencia original y el espectador pero por otros momentos nos presente un material que es leído como de “primera mano” y cuyo valor estético no se vincula con referencias externas. Se convierte de este modo en otro símbolo que no presenta relaciones evidentes ni siempre legibles con sus fuentes.

El plano de realidad en el que se desarrolla la coreografía implica un presente convivial y una temporalidad de experiencia compartida en la que el espectador es invitado a entablar con el cuerpo-archivo de Duarte una relación de escucha (más que de autopsia) del documento. En la coreografía a la que da lugar la lista práctica, las referencias son devoradas por el cuerpo de Duarte y re combinadas, de modo que no podemos prácticamente reconocerlas. Esto la diferencia

de la lista práctica y de nuestra relación contemporánea con el archivo, que nos ha habituado a que es posible acceder a una red de referencias conociendo tan sólo uno de sus nodos. Esta lógica genética de la cultura nos informa también sobre nuestros modos contemporáneos de construcción y relación con la historia y sobre los modos de sinapsis intertemporal e intersemiótica que la obra provoca en los espectadores.

El modo en que los cien coreógrafos afectan el cuerpo de Duarte no responde a las lógicas de la recreación ni de la representación sino a una traducción de fórmula metonímica, desdoblada en diversas operaciones sobre las obras originales; obras que son a la vez pequeñas partes respecto a la obra de cada uno de los artistas del chart.

A lo largo de la obra escénica, el cuerpo de Cristian es un archivo que actúa, un sampler de pequeñas islas de experiencia coreográfica, en las que entra con la intensidad de quien nunca saldrá pero a las que transita al ritmo del zapping televisivo o del internauta, alternando entre una multiplicidad de pestañas de su navegador. El cuerpo de Duarte es un archivo que al actuar transforma lo archivado.

Son diversas las operaciones que realiza Duarte para manipular sus fuentes y crear una coreografía continua, que sin embargo guardará la discontinuidad en su estructura compositiva. En todas el material de partida es transformado radicalmente, tanto por decisión estética como por necesidad, ya que en algunos casos Duarte se inspirará en citas u obras de multitudinarios elencos, o que cuentan con escenografías y objetos fundamentales para su composición. Prescindiendo de partenaires, elementos escenográficos y de vestuario, Duarte se convierte en cuerpo traductor, y vestido con su *blue jean* y remera de algodón – alusión directa o indirecta de la vestimenta representativa de la danza contemporánea más comprometida con la estética de “la vida cotidiana” - navega por las diferentes coordenadas de su mapa esférico de influencias.

Transmutaciones con obvias diferencias respecto a su “original” son las implicadas en aquellas obras citadas que cuentan con grandes elencos o son protagonizadas por intérpretes femeninas, o tienen lugar en espacios urbanos. Traducidas y remixadas en una coreografía solista y exclusivamente escénica protagonizada por el cuerpo masculino de Duarte, la relación entre blanco y fuente implica algún tipo de traducción intersemiótica para muchas de las cien referencias. La traducción también ocurre entre los múltiples cuerpos de las obras convocadas y el cuerpo solista de Duarte, que es atravesado y *actuado* por la presencia de sus ausencias.

En términos de referencialidad y de organización del cuerpo en el tiempo (escénico y extraescénico) y el espacio, la obra coreográfica guarda cierta proximidad con la circularidad del diagrama que Duarte y Andreolli han creado como parte de la lista práctica de *THE HOT....* La esfericidad impide la linealidad de un ordenamiento jerárquico y a la vez traduce el principio “democrático” que caracteriza a la danza contemporánea, explícito en técnicas como el contacto improvisación y conceptualizado por autoras como Sally Banes en su ya clásico *Democracy's body* (1983).

El plano sonoro y las referencias musicales asociadas a los cien de Duarte cobran durante la obra un protagonismo fundamental, tanto como tejido conjuntivo entre las citas, como en la organización del tránsito entre ellas y los principios que las (des)organizan. Por momentos la fuente musical de la obra referida se presenta pura y en otras sampleada: en ocasiones se corresponde con el archivo coreográfico que su cuerpo performa y en otras ambos se desfasan y contaminan con otras de las obras y artistas listados. En ocasiones el sonido interrumpe una acción antes de que el cuerpo de Duarte abandone la cualidad cinética e interpretativa de la que está en curso. En algunos momentos el cambio se realiza simultáneamente y en otros nunca llega a haber correspondencia fidedigna entre sonido y coreografía de referencia.

La reinención y el remix de artistas y obras son dos de las operaciones que predominan en el trabajo traductor del artista. Un ejemplo claro de esto ocurre hacia el final de la obra cuando Duarte cita sonoramente la escena de *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987) coreografiada por Kenny Ortega y Miranda Garrido, y la combina con la referencia al video de Miguel Gutiérrez en el que el artista aparece en ropa interior y sampleando en tiempo real su interpretación en vivo de la canción *Don't you want me*⁴⁹(The Human League, 1981). La acción coreográfica de Gutiérrez – quien mientras canta va grabándose y superponiendo partes de su canto en un coro desfasado compuesto por él mismo - es así remixada con la referencia al film para formar una escena en la que ambas acciones y estéticas se tornan indiscernibles. Mientras que la voz de Duarte performa una versión *a capella* y sampleada de la banda sonora de *Dirty Dancing* - “I’ve had the time of my life”⁵⁰, que es también tomada como lema principal de su obra -, la acción replica a la obra de Gutiérrez, creando una nueva escena que gana autonomía respecto a ambas referencias.

The time of my life – expresión intraducible al español o al portugués - cobra un doble significado: el metafórico derivado del término anglófono que significa haberla pasado bien, y el literal de la vida real del coreógrafo y del tiempo que ha pasado estudiando y dejándose afectar por estos artistas que integran su lista (y otros, como el proyecto se encarga de aclararnos).

Si parafraseando las palabras de Foucault afirmamos que el cuerpo de Duarte es un archivo y archiva a muchos cuerpos (*The Archeology...*), podemos acercarnos a *THE HOT...* como una obra que complejiza la caracterización de la misma como un “solo”. Incluso pone en problemas al pensamiento del sujeto como individuo autónomo y soberano, borrando los límites

49 Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=PU3TuY-2b2s>>.

50 Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=KORPyjN5RcA>>.

y por ende la definición de sujeto monádico y desestabilizando en esa misma operación las bases identificatorias de las técnicas dancísticas basadas en el movimiento de *un cuerpo*.

La virtualidad de las presencias y de los partenaires de Duarte en *THE HOT...* nos permiten pensar en las consecuencias para el campo de la danza de un pensamiento impersonal así como del creciente atravesamiento e interacción del plano presencial por el plano virtual-sensible, que innegablemente cumple un rol importante en nuestra experiencia en y del mundo en la contemporaneidad. Y de y en el universo de la danza.

El cuerpo no es ajeno a esto y la obra de Duarte interesa como extrapolación de este modo de contaminación con las referencias coreográficas que, provenientes de diversos períodos y procedencias, se relacionan rizomática y simultáneamente en los cuerpos y los espacios, en y con nuestras percepciones del mundo, en y con los modos en que imaginamos, intervenimos y somos intervenidos por ellas en la contemporaneidad.

Parte Tres: Contemporaneidad Arcaica En El Brasil Pre y Trans Nacional.

Leer viendo *Matadouro* (Evelin 2010). Registro en cuatro partes:
<<http://vimeo.com/58060891>>
<<http://vimeo.com/58064140>>
<<http://vimeo.com/58069537>>
<<http://vimeo.com/58073870>>

Matadouro - creada por Marcelo Evelin en colaboración con Demolition Inc y el Núcleo do Dirceu - es la tercera parte de una extensa investigación del coreógrafo nacido en Teresina sobre el libro *Os Sertões* (1902) de Euclides Da Cunha. La trilogía que integra está precedida por la obra escénica *Sertão*, creada en 2003 en Holanda y basada en el capítulo “A terra” de dicho libro, y *Bull Dancing* creada en 2006 en Brasil e inspirada en “O homem”. *Matadouro* fue estrenada en el 2010 y se inspira en el capítulo “A Luta”, en el que se narra el episodio conocido como “Guerra dos Canudos”; una rebelión de la comunidad político religiosa separatista liderada

por Antonio Conselheiro, que protagonizó una lucha por justicia social en el Brasil de fines del siglo XIX.

El episodio es parte de la historia de este país, que una vez finalizada su etapa colonial con la declaración de su independencia en 1822, vivió casi setenta años bajo el régimen de Imperio - funcionando como Monarquía Constitucional entre 1822 y 1889- hasta que fue convertida en República en 1889, sistema político en el que vive hasta el presente salvo los períodos de dictadura militar (1930-1934, 1937-1945 y 1964-1985).

La Guerra de Canudos tuvo lugar entre 1896 y 1897 y fue un conflicto entre el Ejército de la recién nacida República y los integrantes del movimiento popular y religioso liderado por Antonio Conselheiro. Tuvo lugar en la entonces conocida como comunidad de Canudos, situada en el interior Bahía, en la región nordeste de Brasil. La Guerra de Canudos fue una rebelión contra el establecimiento de la República y a la vez contra el poder monárquico reinante en las décadas anteriores, que marginaban activamente a sectores del territorio y de la sociedad mientras se autopresentaban como legítimos representantes de todos los brasileiros.

La trilogía creada por Evelin trata de cuestiones relacionadas a una identidad territorial y cultural dislocada. A partir de la obra centenaria de Euclides da Cunha, *Matadouro* aborda la lucha y la resistencia (no sólo *en contra de* sino más bien *a favor con*) a través de una coreografía de acción continua y repetitiva que es acompañada sonoramente por el *Quinteto en C Mayor* de Franz Schubert y por ladridos de perro. Según su release, *Matadouro* “...investiga o corpo como metáfora de um campo de batalha em que as lutas travadas entre o oficial e o marginal, entre selvajaria e civilidade, entre o território e o mundo globalizado, o lançam no espaço subjectivo e intermediário do “entre””⁵¹.

⁵¹ La obra contó con la dirección de Marcelo Evelin y fue criada e interpretada por Allexandre Santos, Andrez Lean Ghizze, Cipó Alvarenga, Cleyde Silva, Datan Izaká, Fábio Crazy da Silva, Fagão, Izabelle Frota, Jacob Alves y Marcelo Evelin. Tomado de <<http://www.materiaisdiversos.com/index.php/marcelo-evelin-matadouro-pt>>.

Las cuestiones historiográficas, literarias y coreográficas que atraviesan la obra y que ella misma suscita, proponen un modo singular de pensar el pasado a través de un complejo entramado de referencias, que apropiadas y remixadas, buscan discutir marcos ideológicos y políticos coexistentes hoy en día, tales como el nacionalismo, el postnacionalismo, las teorías del mestizaje, el latinoamericanismo, las teorías sobre la diversidad, el multiculturalismo y narraciones hegemónicas aportadas de versiones nacionalistas de la historia.

La exploración de *Os Sertoos* por parte de Evelin es mucho más que una traducción intersemiótica de la literatura a la danza; ella es una puerta de entrada al pensamiento sobre cuestiones que se encuentran imbricadas en las historias, culturas, razas, políticas, economías, fenomenologías, nacionalismos, religiosidades, rituales, visiones sobre lo sacro y lo profano, en convivencia en y entre los cuerpos de la comunidad y de la política brasileras. Es también la recuperación contemporánea de un episodio relativamente oculto por las narraciones dominantes sobre el proceso de conversión de Brasil de colonia en Imperio y luego en República; proceso que incluyó enormes masacres e injusticias no siempre presentes en los imaginarios contruidos sobre la nación en sus tentativas de legitimación de la misma en tanto institución moderna y democrática.

Al aproximarnos a la trilogía de Evelin sobre *Os Sertoos* nos deparamos nuevamente con una motivación de carácter histórico para la creación contemporánea. ¿Qué formas adopta en el caso de este creador y proyecto?

En el artículo “Why are we looking back?” Elisa Adami se pregunta sobre los motivos del interés por la historia en las artes contemporáneas cuya manifestación en la cultura y en múltiples obras de arte ya había sido analizada por autores como Derrida (1996), Deleuze (1991, 1993) o Rolnik (2012) bajo el concepto de fiebre o impulso de archivo. Adami propone una

metáfora que puede ser fértil para analizar *Matadouro* que consiste en pensar al pasado como “otro país” (2013). La obra de Evelin propone sin embargo mirar al propio país desde un otro pasado: uno que desnaturaliza el régimen político contemporáneo y deja al descubierto sus ambigüedades y fisuras; uno que atenta contra las narraciones sobre el pasado y presente “brasileros”. Para ello se inspira en un momento histórico en el que la República de Brasil aún era frágil y precaria, aproximándose así al Brasil del siglo XIX a través de la mediación narrativa de Euclides da Cunha.

Las contradicciones inherentes al episodio de Canudos y el modo en que éste es narrado excluido o reinventado a lo largo de los más de cien años que transcurrieron desde la publicación de *Os Sertões*, son cuestiones historiográficas y políticas que *Matadouro* propone pensar performativamente. Como veremos, con diferencias históricas y de escala, algunas de las tensiones, conflictos y cosmovisiones que convergen en la Guerra de Canudos, se encuentran también en las condiciones de escritura, producción y divulgación de *Os Sertões* (de Euclides) y de *Matadouro* (de Evelin y el ND).

Arcaico-Contemporáneo: Épicas Sertanejas y Rituales De Resistencia, Muerte y Comunidad En El Brasil Modernizador

La Guerra de Canudos es una historia de sublevación ocasionada por factores geopolíticos, económicos y religiosos, que se originan en la radical marginación de los territorios del sertao por parte de la nueva República de Brasil bajo el mando de Floriano Vieira Peixoto (1839-1895). Pese a que tras una campaña mediática de demonización de Conselheiro y sus seguidores concentrados en el arraial Belo Monte, el ataque republicano contra sus habitantes contó con apoyo popular en otras regiones de Brasil, la Guerra de Canudos se convertiría más tarde en un ícono de la violencia y matanza acometida por el Estado brasileiro en sus fases

primarias de control y dominio de territorios y habitantes. Esta fuerza estatal - cuya legitimidad se fundaba en la de la soberanía nacional - necesitaba ser reafirmada mediante la demostración de su poder de aniquilación. Es comprensible entonces porqué la construcción de un enemigo interno era la excusa ideal y la herramienta que aportaría los cuerpos a la acción necropolítica y altamente simbólica de la República.

Canudos es un capítulo poco revisado de la historia nacional que Evelin decide pensar a través de esta obra. El modo de hacerlo no es retrospectivo ni reconstructivo, sino mediante la invocación espectral-carnal de aquellos cuerpos sertanejos que creyeron, resistieron y murieron en el campo de batalla junto a Antonio Conselheiro.

Liderados por este peregrino, creyente, catalogado como “peligroso” fanático religioso, o patriarca sertanejo - practicante de una religiosidad y de una política disidentes tanto de la Iglesia Católica como de la separación de poderes correlativa a la fundación del Estado moderno-, el grupo de sertanejos que luchó en Canudos estaba compuesto en su mayoría por ex-esclavos, que tras la abolición de la esclavitud en Brasil en 1888, se encontraron con grandes dificultades para adaptarse al nuevo régimen económico y político.

A esta situación y a las áridas condiciones de la vida sertaneja, se sumaba el hecho de que la recién nacida República sólo se hacía presente en estas regiones para recaudar impuestos. Fue el levante contra estas políticas impositivas la que dio visibilidad y fuerzas iniciales al grupo, que más tarde emprendería una campaña de sublevación contra la República y la Iglesia Católica, predicando el credo plasmado en *A Missao Abreviada* – especie de Biblia escrita por Conselheiro (1859) - y alineándose tras su proyecto geo-político-religioso de fundar una comunidad alternativa en Belo Monte.

No es casual que latifundistas e Iglesia Católica se unieran para primero difamar y después perseguir a este foco de rebelión interna en la nueva nación. Tampoco que la identificación de este grupo como enemigo interno altamente peligroso fuera promovida desde un gobierno concentrado en la región sudeste del país y cuya ideología civilizatoria se proponía acabar con los focos de supuesta barbarie que dificultarían la pacificación interna, el control territorial del Estado y la obtención de legitimidad de Brasil como Estado-Nación por parte de miradas e instituciones internacionales. Aunque es fuente de inspiración para obras literarias, cinematográficas y musicales, la historia guarda a Canudos y a la comunidad guiada por Conselheiro como representantes de los últimos coletazos de un Brasil pre-civilizado (o quizás debería decirse, en pleno proceso de civilización interna).

De él da testimonio Euclides da Cunha, que es enviado como corresponsal a la Guerra de Canudos, de la que se dedica a escribir reportes periodísticos que testimonian su experiencia del conflicto. Más tarde el autor convierte sus crónicas en obra literaria, traduciendo en forma de ficción novelística los acontecimientos así como los conflictos derivados de su propia posición respecto a la situación de guerra. Quedan plasmadas así en *Os Sertoes* algunas de las contradicciones y conflictos que el encuentro entre la mirada periodística y la experiencia política le provocan. Primera tensión: el reportero paulista, formado en el ambiente científico y periodístico se adentra en el Sertao. Segunda tensión: la existente entre la escritura científica y la ficción. Tercera tensión: la que dota de legitimidad al nuevo régimen político republicano y la que indica la existencia de resabios y consecuencias del recién concluido régimen anterior (con vestigios tanto el imperio monárquico como de la esclavitud).

Intentando dar cuenta de este complejo enclave desde su observación casi etnográfica, Euclides intenta con *Os Sertoes* esbozar los trazos actuales más expresivos de las sub-razas

sertanejas. En su introducción el autor declara: “Y lo hacemos porque su inestabilidad de complejos aliada a las vicisitudes históricas y la deplorable situación mental en que yacen las tornan tal vez destinadas al desaparecimiento ante las exigencias crecientes de la civilización” (*Os Sertoes* 3).

En su texto, elementos literarios se mezclan con taxonomías pseudo-sociológicas a través de las cuales Da Cunha distingue dentro de la nación brasilera entre pueblos litoráneos y pueblos del interior. Analizando Canudos el autor refuta la hipótesis de que en el interior se encuentren las causas de atraso civilizatorio en Brasil en oposición al litoral: para él ambos se encuentran en un estado bárbaro de sociedad. Según el autor de *Os Sertoes* unos y otros están cegados por el fanatismo; unos por la república de Peixoto, otros por la religiosidad de Conselheiro.

En el capítulo “La Tierra” Da Cunha habla del terreno, el relieve, la fauna, el clima de la región nordestina, la calamidad de la seca, el ciclo cabalístico de la sequía. En “El Hombre”, afirma que éste es producto del medio (geografía), de la raza (herencia) y del momento histórico (cultura), analizando la psicología del sertanejo. Por último en “La lucha” describe lo que fue la Guerra de Canudos y como diezmó a la población del Arraial de Belo Monte y alrededores.

Belo Monte podría ser la versión decimonónica de la Franja de Gaza contemporánea. Disputas territoriales por la soberanía y el derecho de ocupación son atravesadas por enfrentamientos de orden religioso en el marco de alianzas y antagonismos entre y contra dominadores y dominados de la estructura económica. Cuerpos en lucha por sus creencias y sus derechos, mientras desfilan los de uno y otro bando – radicalmente asimétricos en términos de su potencia bélica - hacia el destino común de todo matadouro: la muerte.

Creada en Piauí y dentro de un proyecto que desde su inicio plantea una crítica al centralismo cultural brasilero y a la mentalidad auto-colonizadora que prevalece en estados del

Nordeste y Norte brasileiro, Evelin amplifica en *Matadouro* la tensión entre el centro y el margen, entre la danza espectacular y la ritual, entre el teatro y la tribu, entre Piauí y Amsterdam. Si como coreógrafo Evelin desempeña un papel de líder del grupo de artistas que integran el Núcleo do Dirceu, en tanto artista e intelectual transhumante entre Brasil y Europa en los últimos 20 años, él es también cronista del “entre” que separa a estos mundos, e introduce, al igual que Euclides, una voz poética para dar lenguaje a realidades políticas y culturales que intermedian la distancia que – pese al pasaje de siglos y transformaciones - sigue prevaleciendo entre Occidente y sus otros, entre el gobierno y el interior, entre las complejas articulaciones geopolíticas y estéticas, entre arte nacional, arte local y arte global, entre la performatividad de la historia y la performance histórica.

“La matadera” fue el nombre con el que se conoció la operación que finalizando en Octubre de 1897 acabó con el asesinato de prácticamente todos los habitantes de aquel Belo Monte, que se resistieron a la República hasta las últimas consecuencias, comprobando a costa de morir que el “bien común” que en teoría la República representaba, no era más que un eufemismo para referirse al bienestar de unos pocos.

“Matadouro” es el término en portugués europeo para referirse al matadero, al frigorífico, a la planta de procesamiento y almacenamiento de productos animales. “Abatedouro” o “frigorífico” en português brasileiro. No es casual la elección por el título y su origen: quien tiene el poder de nombrar posee a lo que nombra. En el matadero la resistencia se vuelve sacrificio y el recorrido un acercamiento a la muerte que no es lineal sino concéntrico, cíclico, como sugiriendo la repetibilidad del asesinato de tantos cuerpos no identificados. Numerarios del bando, una cabeza más en la manada en la que la res avanza.

Matadouro – el término y la obra - nos sugieren también la única inexorabilidad contra la que la política y la religión se prueban impotentes: la muerte. En un sentido figurado, “matadouro” es el lugar donde se está expuesto a la muerte y en el episodio narrado por Euclides da Cunha, ella no falta a la cita y se despliega en su máximo esplendor para dar lugar a la carnicería humana de miles de sertanejos. También van a la muerte cientos de soldados que la República hace carne de cañón, luchando en condiciones miserables producto de una red de corrupción económica y jerárquica propia del ejército.

Si los seguidores de Conselheiro extraían la fuerza de su resistencia y de la creencia en un Dios absolutamente determinante sobre la vida y la muerte de los hombres, los soldados de la República no estaban desprovistos de fe en la nación y en sus legítimas deidades profanas. De este modo es posible establecer ciertos paralelismos entre la nación como fruto de una creencia – y sus fisuras, crisis y rupturas- y el arte en tanto convención.

Matadouro nos coloca delante de una escena protagonizada por ocho cuerpos desnudos pero vistiendo adornos y máscaras folklóricas. Se resignifica así la rostridad desde una estética entre carnavalesca y monstruosa, compuesta por materiales diversos, sugerentes de una cierta marca tribal que aporta glamour arcaico. Estos elementos acompañan la corrida que se sucederá durante casi toda la obra, interactuando a su vez con la dramaturgia minimalista de su partitura de gestos, acomodos, reacomodos, alzadas de mano, distorciones en el paso, pérdidas de eje, aceleraciones, arremolinamientos, realentadas. Mientras la corrida transcurre, el trasfondo sonoro cobra protagonismo y volumen. El sampleo entre los acordes compuestos por Schubert y los ladridos de perro que integran el sonido de la obra, produce diferentes combinaciones a lo largo de la pieza y sugiere el encuentro no siempre armónico entre el mundo civilizado y el animal.

Mientras que Schubert nos acerca la música culta de una Europa civilizada, el ladrido es un sonido animal pero también una señal de alerta para el oído humano. No en vano ladra el perro: nuestros hábitos cognitivos inevitablemente lo asocian a una señal, aunque meramente sea la presencia de perros cuyos ladridos se dirigen a la nada, como la repetición de un llanto de bebé que no quiere parar, como la circularidad del tiempo y de la corrida de este grupo humano.

Cuerpos diversos, más o menos flacos y gordos, sudando en cantidades, más y menos tónicos, todos ágiles, compartiendo un ritmo – el creado por la sumatoria de todos ellos – y un espacio. El grupo corre en círculo e insiste en su recorrido cíclico, variante pero constante a la vez, siempre hacia adelante, tropezando o revasando al corredor, en pequeños remolinos que invaden brevemente el centro aurático en torno del cual la manada circula. Canudos recuerda una historia de desplazamiento y migración forzada causada por la pobreza extrema, por las condiciones de una tierra infértil. Recuerda también la fuerza necesaria para acometer una tarea que evaluada por la razón no puede ser más que diagnosticada de imposible, improductiva o utópica. ¿Qué política es la que nos hace encontrarnos desnudos corriendo en círculos? ¿Qué fuerzas dan lugar a este ritual y qué emerge a partir de su modo insistente de acontecer? ¿Qué creencias sostienen a estos cuerpos organizados terca y circularmente a lo largo de un tiempo que discurre haciendo aparecer tras la aparente repetición, la diferencia?

En el film sobre Canudos realizado por Sérgio Rezende (1997), se presenta un diálogo que sintetiza el modo en que la fe juega un rol fundamental en la lucha política, planteando el carácter borroso de la diferencia entre la creencia que fortalece la sublevación y la creencia que engece y conduce a la muerte. En el film, previendo la inminente llegada de un ataque importante por parte del ejército de la República sobre Canudos, uno de los seguidores de Conselheiro repite una de las profecías más famosas del líder: “o mar vai virar sertao e o sertao

vai mirar mar...” . La respuesta que completa la frase por parte de su interlocutor ya desalentado por la evidente derrota y por el temor de un inminente ataque brutal es breve y trágica: “...mar de sangue”. Se nombra aquí el punto de quiebre respecto a la creencia incondicional en el mesianismo encarnado por Conselheiro y aparece la tensión entre creencia y realidad. Tensión presente en este pasado y reciclada en nuevas formas de nacionalismo en el presente.

En el sertao donde Canudos resiste y muere, la aridez del terreno físico contagia al terreno cultural: el *sertao* es el lugar donde nada prospera, el latifundio improductivo, el que como relata la historia era (¿o deberíamos decir “es”?) marginado de la nación brasilera en ciernes. Canudos es una semilla enterrada de otros posibles futuros sertanejos o brasileiros.

Matadouro se aproxima a la ancestralidad de las vidas y las muertes sucedidas en Canudos, desde una mirada que pone de manifiesto su derecho a existir, su precariedad como ventaja e inclusive como elección, su ancestralidad como futuro. *Matadouro* resucita a los luchadores y abatidos en esta guerra, que con su espectralidad infectan a los cuerpos piauienses contemporáneos de la performance que sucede ya no en el campo de batalla sino en la escena.

Dislocaciones: Entre El Desentierro De Los Cuerpos y La Profanación De Sus Lugares

Asignados

Tanto *Os Sertoões* como *Matadouro* realizan dos dislocaciones respecto a las visiones hegemónicas del Brasil imperial y del Brasil republicano contemporáneo; visiones que por cierto presentan ciertas continuidades entre el siglo XIX y el XXI.

La primera dislocación concierne a un componente geográfico: al concentrarse en el capítulo “A Luta”, *Matadouro* nos aproxima al territorio donde la Guerra de Canudos se produjo y a la población que la protagonizó: territorios y poblaciones marginales, que integran el imaginario a veces romantizado, a veces despreciado del Brasil exterior al eje San Pablo-Río de

Janeiro-Brasília; un Brasil atrasado y pobre, donde la modernidad tiene dificultades para materializarse, y donde la cultura está muy ceñida a la matriz colonial cuya consolidación es contemporánea a los tiempos de Conselheiro y da Cunha. *Matadouro* es a su vez realizada en Teresina, Piauí, como parte del proyecto de Evelin de generar un núcleo de investigación de danza contemporánea en dicha ciudad, en la que concentra su actividad artística a partir del año 2006 y tras más de dos décadas de residencia europea. En un texto sobre esta obra, la crítica portuguesa Luísa Roubaud escribe:

É sintomático ter Matadouro emergido à margem do eixo Rio-S.Paulo-Minas, num Piauí duplamente periférico, que M. Evelin divide, desde 1986, com a Europa: entre as múltiplas pertenças e outras tantas distâncias, compreendeu que só conseguiria falar do mundo falando da sua própria terra ("Este Brasil não é o do samba...")

Aunque podríamos decir que Evelin ha conseguido hablar del mundo hablando de su aldea, Roubaud capta las tensiones geopolíticas que afectan a la canónica obra literaria así como al coreógrafo y a la coreografía que surge del diálogo entre ambos. También se pone de manifiesto el carácter problemático de las analogías entre identidad jurídica e identidad cultural, así como la pretendida igualdad y falsa integración que distan de regir entre los territorios heterogéneos de la nación decimonónica y del Brasil contemporáneo.

Matadouro y la trilogía de Evelin debe ser mirada teniendo en cuenta que Evelin ha emigrado de Brasil para vivir en Holanda, y también su regreso para trabajar en el proyecto piaúense del ND. Si bien es implausible asignar a estos movimientos territoriales el poder de significar completamente la obra, sería ingenuo pensar que no existen implicaciones que se derivan del hecho de que Evelin sea un pseudoholandés que intenta empoderar y emancipar a sujetos marginados de la cultura y del arte brasileiros, perteneciendo él mismo al mainstream de la danza contemporánea brasileira. Es en este punto donde estudiar a *Matadouro* es pensar el

modo en que la obra busca una defensa y visibilización de lo local por sobre lo nacional, pero lo hace desde los códigos estéticos y representacionales de una cultura global y de un arte (la danza contemporánea) fuertemente marcado por su carácter transnacional, su internacionalismo y su anti-populismo estético.

Considerando esto, el remix de experiencias y contextos culturales que se encuentran en *Matadouro* dan forma a una estética de combinaciones improbables: casi tanto como las que genera la propia globalización. *Matadouro* es desnudez, máscaras, calzado deportivo, adornos tribales, Schubert, la circularidad unidireccional de un colectivo, la repetición como discurso (o como pregunta), la unificación de la masa con destellos de singularidad individualizante. Evelin está interesado en el Brasil excluido de las narrativas hegemónicas sobre la nación – tanto las elucubradas en tanto relato interno como las organizadas para destinatarios del exterior – y paralelamente en las persecuciones a las *otredades* existentes dentro de sus fronteras. *Otredades* que en el caso de Canudos y de Conselheiro son identificadas como sinónimos de amenaza, convertidas peyorativamente en insultos sobre extranjerismo y deslealtad, poniendo de manifiesto los límites simbólicos y materiales de la coerción implícita en todo dispositivo nacional: sea el recién estrenado de la post-colonialidad (República) o el post-moderno del siglo XXI. Sin embargo hay que tener en cuenta que Evelin no es un expulsado de su nación sino él mismo autoexiliado para realizar una exitosa carrera en Holanda.

El Núcleo do Dirceu logra con esta y otras obras, reunir y llegar a brasileiros de un espacio marginal de la cultura nacional -que busca ser integrado por Evelin así como por políticas culturales del gobierno petista-, al mismo tiempo que Evelin trabaja a través de una estética contemporánea basada en un conceptualismo europeo de carácter vanguardista. Se desarrollan así diferentes tensiones entre lo local representado por Piauí, y el derecho de Belo

Monte de tener autonomía territorial por encima de las fuerzas de orden de la República. Sin embargo, Evelin mantiene un doble significativo respecto a su posicionamiento sobre lo marginal y sobre lo nacional. Considerando que el episodio de Canudos representa un caso de violencia de lo estatal por sobre las subculturas o culturas subalternas, la inserción de Evelin en el campo de lo piauiense en defensa de la sobrevivencia de la diversidad cultural contenida en esta marginalidad, es una operación que funciona como intervención internacional sobre lo local contra lo nacional (y podríamos agregar que con la mediación de lo criollo como elemento clave e imprescindible).

Es igualmente importante señalar el límite de la comparación entre *Matadouro* y la Guerra de Canudos, ya que aunque es posible trazar relaciones entre ambos, resulta implausible la metaforización de uno y otro acontecimiento entre sí. En primer lugar porque *Matadouro* no está configurada en forma de metáfora ni tiene interés en presentar de forma fidedigna los hechos históricos o a los luchadores de Canudos. En segundo lugar porque esta comparación sería hasta cierto punto obscena pues, no puede compararse el aniquilamiento de un pueblo entero con la marginación cultural. Sin embargo no se trata de una competencia de autovictimización sino de la libertad para construir en la reimaginación de los archivos, nuevas relaciones con experiencias del pasado que se (re)producen retrospectivamente al pensarlas con el cuerpo.

Por lo dicho hasta aquí, la trilogía que integra *Matadouro* constituye una crítica a la modernidad y un acercamiento no metafórico (ni romántico o buensalvajista) a los hombres que ella excluye de su temporalidad progresiva y desarrollista. Evelin yuxtapone elementos para crear su propia patria de despatriados, de janguços, de desplazados, de desposeídos por parte de un régimen cuya fe se deposita en el valor absoluto asignado al progreso y la modernización. La coreografía ritual basada en una obsesiva repetición con diferencia, tiene un efecto de

ininteligibilidad que hace que nos preguntemos cuáles son las bases de nuestro propio entendimiento. Pone en cuestión de este modo el velo de obviedad con el que nos relacionamos con ciertos marcos y convenciones simbólicas que encuadran a la nación y a la cultura brasileira, pero ya no desde un punto de vista político sino más bien *impolítico*.

La segunda dislocación perceptible al acercarnos a *Os Sertoos* y *Matadouro*, concierne a una dimensión biopolítica y por ende a los cuerpos-sujetos que protagonizan la revuelta de Canudos y a los que performan la obra escénica dirigida por Evelin. Los liderados por Conselheiro representan en la historia y en la opinión pública de la época a esos “otros” de los relatos oficiales y las narrativas historiográficas. “Otros” de la república y de la consolidación de una identidad nacional republicana; “otros” respecto a los credos legitimados por el nuevo régimen político-jurídico; “otros” respecto a sus formas de organización y de combate; “otros” raciales. Esta otredad es la distancia que media entre los hombres de la República y el bando paramilitar de la Guerra de Canudos, y es también la que media entre la cultura piauiense, y los artistas de Dirceu y las sedes centrales del arte contemporáneo, con sus circuitos y estéticas legitimadas de producción; que tienen sus parámetros no explícitos pero existentes de inclusión y exclusión.

Evelin y el ND performan desde Pauí la catacresis de un “arte local” que no reconoce el legado folklorista y marginal asignado a todo lo que emerge *afuera* del centro cultural nacional. Complejizan de esta forma las relaciones entre hombre y tierra, tierra y cultura, humanidad y animalidad, contemporaneidad y ancestralidad, arte y sus definiciones y parámetros organizados desde el lente occidental.

Matadouro pone en escena a cuerpos difíciles de identificar, poco apegados a la sobriedad conceptual de la danza contemporánea, poco inteligibles en términos individuales o

personales, e intraducibles en su coreografía ritual colectiva. Un grupo de Janguços sin otro aparente propósito que correr en círculos, que resistir.

El carácter y estructura mesiánica de la historia de Conselheiro y su bando se traduce libremente en la creación de Evelin, siendo él - aunque solo sabremos esto al final cuando retire su máscara - quien hace la primera llamada y quien da conclusión al ritual coreográfico. La organización tribal y la acción en masa- dan forma a esta coreografía reiterativa y circular, en la que salvo el inicio y el fin claramente delimitados, resultará difícil identificar partes o momentos de la obra. En su coreografía de constancia irregular, resplandecen breves y pequeñas singularizaciones que destellan entre la masa de enmascarados corredores; singularidades aportadas por sutiles elementos de vestuario y por breves gestos o modificaciones dentro de la dinámica circular del recorrido.

El interés de Evelin por pensar coreográfica y discursivamente sobre lo grupal y lo colectivo se materializa en su hacer como artista y ciudadano - como veremos en seguida al presentar su proyecto con el ND y su trabajo sobre la cultura brasileira periférica -, presente en otras de sus obras donde el artista explora la experiencia y escenifica las posibilidades de la masa, el grupo, la manada, el límite borroso entre animal y humano. *Mono, Bull Dancing, De Repente Fica Todo Preto de Gente, Batucada*, experimentos creativos sucedidos en el Galpao del ND como *Choque de Couros*, dan cuenta de una línea de investigación motivada por preguntas sobre las posibilidades de estar y vivir juntos; investigación afectada en este último período por intercambios entre el ambiente cultural piauiense y el europeo.

Bandos de gente, bandos coreográficos, aparecen en las creaciones de Evelin, que pone en tensión máxima a los límites entre colectivo e individuo, entre masificación e

individualización, entre pensar dentro y pensar fuera de la unidad de la “persona” y del “colectivo”, bando o manada.

La decisión de abordar la brasilalidad y preguntas sobre un “nosotros” desde referencias ni globales ni nacionales, así como la deliberada confusión entre el pasado histórico y ficcional – pasado en el que tal como en un “otro país” los límites entre religión, política, economía y cultura tienen otras configuraciones y grietas en sus trazos -, nos llama la atención hacia ancestralidades que han sido sesgadamente interpretadas por las narrativas *contemporáneas de y posteriores a* la fundación de la Nación, de su identidad y de sus ideologías sobre el progreso. *Matadouro* revisa el pasado en busca de las semillas enterradas del futuro (Benjamin 1996), de otros posibles futuros que no fueron, de futuros oprimidos, de futuros tribales, de futuros pre y postnacionales, de futuros por venir.

¿Pensar Desde Afuera? Extranjerismo Post-Nacional y El Mesianismo Nómade De Evelin-Conselheiro

Es posible trazar complejas y asimétricas relaciones de traducción intertemporal e identificación intersubjetiva entre Antonio Conselheiro, Euclides da Cunha, Marcelo Evelin, el ejercito de Canudos, el Núcleo do Dirceu, formas de ritual, danza contemporánea.

Marcelo Evelin nació en Teresina (Piauí) en 1962. Radicado en Holanda desde 1986 hasta el 2006 – año en el que regresa para fundar y dedicarse a su trabajo con el ND -, es un artista muy influenciado por la literatura, la poesía, la novela. Coreógrafo reconocido nacional e internacionalmente, emplea cuerpos y ambientes como materias primas para la experimentación escénica, estética-política y experiencial. Su producción artística da cuenta de su continuado interés por investigar la vida en comunidad, la marginalidad estética y las condiciones de producción del campo artístico, desde el sertao a Amsterdam. Evelin también es el fundador de

la plataforma de creación Demolition Inc. y colaborador de múltiples proyectos que vinculan y acercan a artistas brasileiros e internacionales.

El Projeto Centro de Criação do Dirceu fue fundado en Teresina por Evelin en Enero de 2006, y hasta marzo de 2009 fue socio de la Prefeitura de la Ciudad, ocupando el Teatro Municipal João Paulo II en el barrio Dirceu. Su objetivo principal era establecer un nuevo modelo de ocupación y residencia artística, diferente del modelo tradicional de los “cuerpos estables” dependientes y aliados al poder público (con el que el espacio artístico mantuvo relaciones que fluctuaron desde la financiación al antagonismo durante su período de existencia).

El ND consiste en una plataforma de artistas y productores que tiene como principal campo de interés los lenguajes de las artes del cuerpo y la relación con el contexto urbano en el que está inmerso. En 2009 el proyecto pasó a tener una sede propia - el Galpão Núcleo do Dirceu – y más tarde recibió el apoyo destinado a los Pontos de Cultura, red a la que se integró en el 2009, pasando a ser uno de los nodos de una compleja estrategia de descentralización y diversificación cultural orquestada por el PT desde el Estado, y cuyas características ya presentamos en el capítulo uno.

Según un texto del propio Evelin, el ND está formado por dieciocho artistas y se basa en la idea de colaboración, autonomía artística y formación de nuevos creadores, así como en la disseminación del trabajo del Núcleo a la comunidad a través de talleres gratuitos. El diálogo con la comunidad y el contexto cultural en el que está inserto, resultan claves considerando que entre sus objetivos se encuentra crear un valor referencial contemporáneo que interese no sólo al contexto local de extrema vulnerabilidad social sino también al nacional e internacional. De esta forma, es posible afirmar que la contraposición y juxtaposición entre parámetros locales y globales de legitimación artística, produce problemas políticos y estéticos que forman parte del

núcleo de interés político que reviste una obra como *Matadouro*, y que afectan al trabajo desarrollado por el ND en un contexto como Teresina.

Si la obra escénica organiza un juego de tensiones y aproximaciones entre cuerpos y culturas céntricas y periféricas del siglo XIX, el proceso que da lugar a *Matadouro* también implica a las contemporáneas relaciones entre cultura local piauiense, cultura nacional brasileira, cultura contemporánea transnacional, situaciones políticas y los modos de producción que hacen a estos cuerpos correr.

En este sentido es interesante ver cómo los artistas nucleados en torno al ND se ven de formas paradójicas a la vez excluidos y apoyados por las políticas públicas nacionales y estatales, y por las instituciones locales representadas en este caso por la Municipalidad de Teresina.

En colaboración con los jóvenes piauienses que integran el Núcleo, Evelin defiende la posibilidad de hacer arte para el mundo desde un espacio marginado por la cultura nacional (cuestionando el significado y parámetros de dichas categorías) y aunque apuesta a la investigación creativa con artistas semiprofesionales y lejanos al *mainstream* de la danza contemporánea, él mismo pertenece y dialoga con este *mainstream* y es con sus códigos estéticos, temáticos y sus formas de producción con los que opera. De esta serie de lugares ambiguos e impuros emerge en medio de la aridez nordestina, la estética experimental radical de *Matadouro*, su consciencia histórica, su base filosófica, estética y política.

Sobre las características de Teresina en tanto medio cultural del ND, dice Evelin:

A cidade de Teresina, genericamente, sofre deficiência de referências para a fruição e a produção de arte contemporânea, principalmente por não estar inserida no circuito nacional de espetáculos, pesquisa, formação e discussão. A idéia de arte em Teresina está limitada ao desgastado conceito de “resgate” de uma identidade cultural idealizada, presa a um purismo vazio que tenta se auto-afirmar

em reação ao histórico de isolamento da região e à secular mentalidade de acomodação, enraizada em uma relação histórica de colonialismo. Os nossos gestores de cultura, em grande parte de suas ações, se ocupam de tradições folclóricas e datas comemorativas, deixando a cultura sempre em um lugar de adorno social, subutilizando o potencial político transformador da arte na sociedade (Evelin “Carta abierta”).

En un encuentro para dialogar sobre modos de producción artística y sustentabilidad – el ciclo *Oxigenio* realizado en Sao Paulo – Evelin relataba sintéticamente su mirada respecto a la cultura piauiense, respecto al proyecto al que por esa época daba inicio y que tempranamente ya despertaba conflictos y oposiciones. En su presentación, Evelin narraba los desacuerdos y dificultades para relacionarse con las autoridades gubernamentales locales, que si bien apoyaban el proyecto en sus inicios, luego emprendieron un ataque directo a su sensibilidad y metodologías que denotan cierto temor a lo extranjero:

... desde o início foi a ideia de entender a arte como uma maneira mais ampla de atuar na sociedade que era uma realidade absolutamente desconhecida. A arte lá ainda é muito ligada ao folclore, porque tem um estigma assim de ser antes de que nada esse lugar tão pobre, de ser esse lugar que não consegue. A primeira coisa que eu percebi lá foi uma autoestima baixíssima no sentido em que as pessoas achavam que não mereciam fazer nada, não mereciam fazer arte porque as coisas boas vêm de São Paulo então a gente tem que só chegar a conseguir ser como as pessoas de São Paulo. As pessoas queriam ser O Balé da Cidade de SP nos anos 80, isso agora... Isso é uma coisa muito mais calçada no corpo do que a gente pode imaginar. A gente acha que dá pra conversar um poquinho e mudar isso mas não é dessa maneira que aconteceu. Comecei depois a perceber o quanto isso contamina tua maneira de estar, de atuar, e aí a gente começando a trabalhar (...) o fato de ter conseguido uma bolsa pra eles foi um susto na verdade. Não sabiam que era possível serem pagos para ser artistas; eles achavam que tinham que trabalhar fazendo outras coisas do teatro. eu falei não: a gente vai estar aqui de 9 a 1 pesquisando conversando lendo escrevendo. Foi bem difícil pra eles entender isso como trabalho e imediatamente eu sinto que teve assim um pânico de ameaça na cidade porque a cidade está muito estruturada para assim uma hierarquia da prefeitura, do governo... e de repente virou uma coisa de ah “o grupo dos estrangeiros” então assim começaram a me chamar de holandes, de gringo, dizendo que eu estava vindo a roubar o dinheiro deles...(Evelin *Oxigenio*).

En este párrafo queda de manifiesto que Evelin ocupa un lugar paradójico en su modo de intervención sobre el conflicto entre cultura nacional brasileira y cultura local piauiense, proponiendo una respuesta desde un pensamiento global - propio del carácter internacionalista de la danza contemporánea y sus orígenes norteamericanos y europeos - que intenta atacar el antagonismo pero acaba por configurar uno nuevo.

Tras la ruptura del ND con las autoridades de Teresina, Evelin publicó una carta que divulgó entre la comunidad de la danza en la que da su versión de los desacuerdos y confrontaciones con la Municipalidad. Estas diferencias dan cuenta no sólo de modelos de gestión incompatibles, sino de ideologías divergentes en cuanto a sus entendimientos de la estética, la política, lo “extranjero”, “lo propio”. La afrenta es protagonizada por personas e instituciones – autoridades de Teresina y Evelin/ND – pero también da cuenta de antagonismos y tensiones entre centro y periferia brasileiros.

Algunas de ellas se manifiestan a través del conflicto recién citado, donde el dispositivo de oposición consiste en presentar como amenazante a lo extranjero, a lo no perteneciente a la Nación; argumento que no difiere demasiado del arguido por La República para acabar con la comunidad sublevada de Belo Monte.

Abandonando Amsterdam para regresar a Teresina, vivir y crear fuera del eje urbano modernizado brasileiro, Evelin piensa en la periferia como “esse aglomerado de fora que possui uma potencialidade muito grande ...como a pele, que é o lugar por onde a gente respira, por onde a informação entra.”.

Respecto a Matadouro, es curioso y sin duda no casual que un año antes del estreno de la obra Evelin renunciara junto a todos los artistas del Núcleo a su vínculo contractual con la Municipalidad de Teresina, cuyas autoridades acusaban a sus prácticas y actividades de

“extranjería”, y señalaban a Evelin como responsable de la tentativa de europeizar la cultura y producir estéticas sin relevancia alguna para el contexto local.

Esta “lucha” entre gobierno local y el grupo de Evelin se da en términos simbólicos y político-económicos y performa el acto de otro tipo de resistencia de los habitantes de la periferia: la del derecho a no auto-segregarse culturalmente a partir de una supuesta marca de origen brindada por un territorio que aún ocupa en el imaginario brasileiro el lugar de “los otros” de la modernización, o en otras palabras los abanderados del “atraso”. Es ante este encuentro de mundos y de poderes, de creencias y coerciones, de políticas y economías culturales y territoriales, que los cuerpos de *Matadouro* resisten la corrida y se apropian de símbolos y elementos de la marginalidad brasileira. Sin embargo, cabe preguntarnos de qué modo esta subalternidad o marginalidad se relaciona con el centro (de la política, el poder y la cultura) o es más bien funcional al discurso de la diversidad y su necesidad de tender lazos entre “centros” y “periferias”, tal como analizamos en el capítulo uno.

En el momento previo a la creación de *Matadouro* Evelin señalaba en una entrevista que aunque siempre tuvo una relación con la cultura brasileira, fue a partir de la creación de *Sertao* y *Bull Dancing* que enfrentó la dificultad de hablar de ella:

..sempre achei muito difícil fazê-lo sem cair no bairrismo, numa coisa de vender o Brasil como um lugar exótico, esse sol, essas palmeiras e os sabiás. Acho que minha situação de estrangeiro também trouxe muitos novos elementos. Estar deslocado – tanto na Holanda, quanto no meu próprio país – é um estado que tenho usado sempre. (Evelin citado en Rocha “Estrangeiro do Piauí”).

El interés de Evelin por la cultura popular radica en su fuerza para sobrevivir en el mundo contemporáneo, en el que las personas continúan practicando danzas de hace más de dos siglos, como la de “Bumba Meu Boi” mientras al mismo tiempo usan internet y andan en avión. El coreógrafo de *Matadouro* no es un “defensor” de la cultura popular a ultranza sino que propone

precisamente dejar de considerarla como una cosa “aparte”, aunque en su forma de pensar, él mismo deja ver que se autopercibe como un artista ajeno a ella:

... eu não gosto da idéia de tratar a cultura popular como alguma coisa à parte, que tem que ser defendida. Essa coisa imaculada com ela. Mas ao mesmo tempo tenho respeito por uma cultura que se mantém e que foi feita não por um pensamento estrategista, mas que surgiu de uma relação do ser humano com o próprio meio. Eu não saberia dizer o que precisa ser mostrado, mas o que eu tenho trabalhado são pontos ainda discutíveis hoje. (Evelin en Rocha “Estrangeiro do Piauí”)⁵².

Sin poder abordar aquí la cuestión, resulta necesario preguntarnos en este punto, ¿qué significados e implicaciones tiene el término “popular” en el lenguaje empleado por Evelin? No es evidente el abordaje que dicha categoría reproduce, y considerando la multiplicidad de enfoques posibles al respecto, resulta necesario desentrañar los marcos en los que se basa la perspectiva del coreógrafo.

“Lo popular” es un término polisémico y en disputa que puede aludir según la línea teórica escogida a la cultura emergente de y para el pueblo (desde el folklore hasta expresiones culturales contemporáneas aunque no *mainstream* estéticamente); o a la cultura masiva (heterogénea y diversa según las clases audidas); o a la cultura pop que pertenecería a la anterior pero con un perfil estético más definido.

Al depararnos con esta multiplicidad de significados tras el concepto de *lo popular* se pone de manifiesto que cada uno tiene implícitas conceptualizaciones del poder que habitan y dan sustento a estas definiciones. La cultura popular es tan polisémica que puede abarcar y ser usada para hablar desde la cultura dominada hasta la dominación cultural en términos de mercado, teorías sobre la subalternidad o sobre la alienación, relaciones y estructuras de la

⁵² En relación a la creación de *Bull Dancing* y a esta temática Evelin dice: “Com a pesquisa para o *Bull Dancing* descobri questões que o próprio auto do boi traz, como a violência, a desigualdade social, a discriminação, a “patente” do boi e a posição da mulher na sociedade – há menos de 110 anos a mulher não podia virar boi – a figura da Catirina era feita apenas por homens. Tenho também uma enorme atração pela música do boi, a simplicidade e a força da batida, mais arcaica, primitiva, que para mim se assemelha aos novos beats. E pela dança, simples como configuração espacial, mas muito específica em relação ao que considero a dança brasileira a nível de organização do corpo”. Extraído de Rocha (“Estrangeiro do Piauí...”).

industria cultural, globalización cultural, contrahegemonía, etc. Cada marco para los mismos problemas implicará diferentes abordajes teóricos de lo “popular” (y conocomitanemente de *lo populista*).

El entramado de confusiones sobre lo popular no deriva de desacuerdos terminológicos sino ideológicos, y su consideración parece clave para cualquier teorización y crítica del populismo en países como Brasil.

Un análisis de las consecuencias políticas de los intercambios entre danzas e historias brasileiras requiere trascender el dualismo de *proprio y foráneo* para enfocarse en la formulación de epistemologías políticas no subsidiarias a estas categorías.

La mirada practicada aquí no pretende reafirmar la marginalidad y folklorismo piauense (brasileño) versus el vanguardismo y el progreso europeos sino que busca pensar entre esos tránsitos y tráfico que hacen de los lugares, espacios ambiguos y heterogéneos.

Del mismo modo, dialogar desde la contemporaneidad con *Os Sertões* implica recordar – desde fuera de un pensamiento nacionalista versus extranjero - un período de frágil consolidación de la República, un período en el que se ponen de manifiesto las violencias acometidas en pro de su afirmación así como también las diferencias que resistían por sobrevivir al interior de esa gran unidad política llamada República (diferencias persistentes hasta hoy). Es también aludir al carácter conflictivo y paradójico de la transición del régimen colonial y monárquico al republicano y estadual, llamando la atención sobre el rol de élites modernizadoras (locales y foráneas) y al complejo enclave político religioso que dio lugar a la configuración de luchas, bandos y causas que movilizaban a los cuerpos a luchar, resistir, matar o creer, durante ese conturbado siglo XIX.

Regresar a la obra literaria de 1902 es también un modo de pensar al Brasil contemporáneo: un país aún dividido radicalmente por regiones, en el que la religión sigue siendo parte fundamental de la política (por no decir de la economía), en el que aunque la democracia parece un valor absoluto subsisten grandes grietas e injusticias por debajo de su aparente representatividad e igualitarismo, aún bajo gobierno petista “de izquierda”.

Salgamos de *Os Sertões* por un momento. En el Brasil contemporáneo y durante el período en el que escribo estas páginas (2015-2017), las calles son tomadas por grupos de ciudadanos que protagonizan significativos acontecimientos. Algunos luchan contra la suba de tarifas, otros piden el regreso de la dictadura; se vive una situación de alta inestabilidad no sólo política sino jurídica e institucional que nos coloca no tan lejos de la precariedad de la República decimonónica brasileira.

Volvamos a Belo Monte. Conselheiro estaba convencido de que el regreso de la Monarquía era necesario para evitar que el reinado de AntiCristo triunfara sobre la tierra. El líder y peregrino veía en el proceso de independización y secularización del Estado, síntomas de una corrupción y herejía que intentaría con todas sus fuerzas revertir. Se encontraría con que sus objetivos amenazaban directamente a los detentores del poder económico, político y eclesiástico en el nuevo orden post-imperial. Y con que su éxito para conseguir adeptos para su causa generaba un espiral de incomodidades que escalarían desde considerársele un loco a identificársele como grave amenaza nacional que debía – y lo fue a través de un genocidio secularista llevado a cabo por el positivismo político brasileiro – ser aniquilada por todos los medios. El modo en que su grupo organizado precariamente logra resistir una y otra vez a los embates del ejército republicano, termina de desatar la ira del gobierno y ejército brasileiros, que acomete contra él con toda la fuerza de la que es capaz. Sin embargo más que consistir la lucha

en la oposición entre un bando religioso versus un bando secular, o en un bando orientado por mitos versus un bando orientado por ciencias, vemos desarrollarse tanto en aquella lucha como en las actuales, disputas entre diferentes creencias. En otras palabras, antagonismos no entre creencias verdaderas y falsas creencias, sino entre creencias hegemónicas y subalternas.

Canudos se torna así un ícono ejemplarizante de la eliminación de toda disidencia, de toda diferencia no domesticada y de la simultánea reafirmación de la fuerza del Estado, que ve en la identificación de un enemigo interno la oportunidad para profundizar en la ideología del “nosotros”, en el Brasil *de las tres razas*. Pero también, Canudos se torna un ícono de resistencia y de los cuerpos en lucha por el derecho a la comunidad y a sus creencias.

Cabe preguntar hasta qué punto la reinserción de lo popular en una propuesta como la de Evelin reactiva las tensiones durmientes en este episodio histórico, o por el contrario es realizada en un momento en el que su presencia ya no es amenazante sino funcional a los objetivos integracionistas de los discursos contemporáneos sobre la diversidad cultural-nacional del gobierno. Sobre este punto es posible aventurar la hipótesis de que la resemantización de lo popular tal cual aparece en *Matadouro* no realiza su potencia contestataria, sino más bien colabora con su absorción por parte del poder hegemónico, aunque el valor de la propuesta radique en que al reabrir y exponer el carácter construido de las escenas dancísticas e históricas, nos permite confrontarnos con y reflexionar sobre esta serie de problemas.

La historia de Canudos habla de combate y de la decisión de un grupo de hombres dispuestos a morir pero no a desistir de su causa. La historia de Evelin y del ND también habla de resistencias e insistencias: en este caso la del objetivo de generar en Teresina un espacio y un grupo para la experimentación artística no atadas a la folklorización por el mero hecho de ser producidas en un territorio marcado por el imaginario de lo “ancestral” o lo excluido, un

territorio marginado al que se le asigna una temporalidad desfasada del presente por parte de los gestores y pensadores del arte contemporáneo, un territorio al que se dirigen políticas culturales civilizadoras, “diversas” y condescendientes, unas políticas que pretenden ocultar el hecho de que todo discurso sobre la inclusión es en algún punto un discurso excluyente.

Si “sea marginal, sea héroe” fue la frase que representó al período conocido como *Marginalia* en la obra del antropófago cultural Helio Oiticica (aproximadamente entre 1968 y 1975), el análisis y los hechos presentados hasta aquí indican que ser marginal es más a menudo ser anti-héroe, y que en esa anti-heroicidad hay un trabajo importante de deslegitimación de los parámetros de poder y reconocimiento organizados desde el “centro”. Como parte de este trabajo conceptual y coreográfico, la ideología del progreso – y los términos organizados en torno a su pensamiento sobre atraso, desarrollo, primitivismo, civilización, modernización – entra en conflicto. Analizar lado a lado a *Os Sertoões* (el libro) y *Matadouro* (la coreografía) es útil para observar cuán necesario resulta deconstruir estas dicotomías implícitas en los discursos y acciones políticas y culturales propios de la hegemonía, y también y demasiado a menudo en los de las tentativas de resistencia.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible decir que en *Matadouro*, *lo popular* es tematizado y presentado a través de una estética contemporánea y experimental donde se sustrae el intento de narrativizar así como de representar a esos *otros*, ni en sí mismos, ni para otros (como personajes-sujetos ficcionales-representantes de un supuesto sujeto real, en este caso el pueblo o sus integrantes). Lo popular es en *Matadouro* lo que testimonia a lo sometido, lo subyugado, lo acallado: la cultura dominada y los cuerpos muertos en las operaciones de la matadera. El asesinato del habitante de Belo Monte no es la historia de un muerto individual sino el de un mártir colectivo, sin embargo no hay un intento de representarlo tal cual es

(Benjamin *Illuminations*...) sino de performar reconexiones con fragmentos de las ruinas de sus experiencias, dislocándose así la dinamica tanto pedagógica como demagógica que suele aparecer en el abordaje de *lo popular* en el teatro o en la danza. Adicionalmente, la obra dispara la necesidad de construir herramientas críticas para pensar en cómo diferentes abordajes de *lo popular* implican diferentes críticas a los mecanismos de representación que operan en el marco teatral, pero también en el campo de la política.

Fuera Del Círculo (O Cuando La Microcomunidad No Es La Medida De Todas Las Cosas)

Matadouro no “rescata” fidedignamente la cultura sertaneja, afroumbandista y xorubá a la que deja destellar en metonímicas apariciones sino que la invoca, la profana, la calza de *New Balance* al galope sinfónico de la música culta. El sampleo de temporalidades y sensibilidades culturales que el contexto post-imperial recién inaugurado producía en *Os Sertoões* – Schubert, latifundio, Iglesia Católica, funcionarios del Estado, ex-esclavos, periodismo, modernización – es recreado en una traducción post-estructuralista que disloca las unidades de sentido a un rizoma fenomenológico producido en la complicidad entre materia, tiempo, cuerpos y espectadores.

Su aproximación al pasado no es un viaje regresivo sino una ficcionalización (infidel a la verosimilitud) que tiene como consecuencia la emergencia de otros sujetos, de no sujetos. Pensar la historia y el presente fuera de los sujetos nacidos de las identidades legítimas y legitimadas es una performance estética política que *Matadouro* propone y performa.

En *Matadouro* el riesgo de exotizar la aparición de elementos folklóricos – máscaras tribales, cuerpos sudorosos, movimientos relacionados a tareas - se evanesce al ser éstos des-esencializados y reinsertados es una economía simbólica híbrida y transtemporal. La obra de Evelin está aporéticamente firmada por un autor que ya no podemos clasificar de brasileño pero tampoco de europeo; su estética es imposible de fijar en *una* nacionalidad o tiempo histórico

concreto. Su estética convoca una crítica performativa de lo popular que no pasa ni por su idealización y patrimonialización, ni por la denostación de su carácter anacrónico y conservador, sino por una puesta en el presente de sus modos de existencia y comunalidad.

Una yuxtaposición de referencias e identidades - del ladrido de un perro vagabundo a la composición refinada de Schubert, del cuerpo del colonizador al cuerpo aniquilado y negado del sertanejo pobre - formulan una mirada historiográfica hacia una pregunta que no puede ser sino contemporánea: ¿Quién es llamado a habitar el presente de las narrativas sobre un “nosotros” brasileiro? ¿Quiénes ocupan el lugar de “otros” en dichas narrativas y representaciones sociales?

Evelin propone performativamente subvertir la dramaturgia lineal sobre el “progreso” nacional y la construcción heroica del *ser brasileiro* por una lógica rizomática de superposiciones – temporales, culturales, políticas, estéticas - que denotan un entendimiento de la historia y de *lo popular* como complejos de capas que se afectan mutuamente. También como la evolución que no funciona como línea de avance unívoco hacia una “civilización” occidental sino como un espiral de encuentros y desencuentros no siempre consensuales entre el poder y los focos de su resistencia. Entre las armas de control y las de muerte.

El coreógrafo trabaja con cuerpos que entienden la violencia de la *otredad* asignada a ellos: tanto que a veces se han olvidado de que ella es una categoría política que han incorporado (y reproducido) y no un carácter inherente a su adscripción racial, territorial, cultural.

El diálogo con el pasado que *Matadouro* entabla, escoge uno de los capítulos enterrados de forma oportunista por la historia oficial nacional, ya que al exponer su fragilidad, él amenaza a algunos de los bastiones que han organizado a la ideología de la identidad nacional, a la continuidad narrativa del *bildungsromance* brasileiro, y al mestizaje como principios

pasteurizadores de una sociedad plagada de antagonismos internos, fisuras y contradicciones tan pasadas como presentes.

No se puede representar al “otro”, pero sí hacerlo destellar en apariciones que cuánto más intraducibles resulten, menos propensas a ser cooptadas por nuestros hábitos perceptivos y discursivos de identificación, clasificación, “entendimiento”.

Matadouro infecta los universos reales e imaginarios de las historiografías nacionalistas con el virus autoinmune del lenguaje ficcional sobre sí mismo. Desplaza entonces el principio de verdad por el de ficcionalización de la experiencia política como modo de relación con la historia. Este desplazamiento es el que mueve a los cuerpos en el desfiladero trotante de su coreografía y el que invita a imaginar el futuro de un pasado menos preocupado por su acceso al origen que por su actualización en el presente. Una imaginación interesada en tener consecuencias sobre los cuerpos.

Conclusiones: Semillas De Pasados Nacionales y Coreográficos Enterrados

Las obras de Marcelo Evelin *Matadouro* (2010) y de Cristian Duarte *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS* (2011), son trabajos compuestos a partir de dos modos fundamentalmente diferentes de relación con tradiciones y referencias del “pasado”. Estas dos creaciones de artistas brasileiros, presentan modos de practicar la memoria y construir archivo singulares y diferentes entre sí y por ende modos singulares de actuar del cuerpo y la danza como archivos.

Evelin en el plano nacional, Duarte en el coreográfico; Evelin en el marco de “lo brasileiro”, Duarte en de lo “el artistico/dancístico”. Las *repúblicas* a las que aluden, es decir la nación Brasileira recién constituida en el caso de *Matadouro* y a la república de la danza (McFee 1992) en el caso de *THE HOT...*, son reimaginadas a través de una dialéctica historiográfica

organizada a partir del archivo coreográfico y de la coreografía como cuerpo-archivo. Al mismo tiempo ponen en juego - o entre interrogantes - los límites (y su pertinencia) de los planos nacional y coreográfico, más que su reafirmación o retrasado en el presente.

Las operaciones de reconstrucción e inserción de referencias de pasados bélicos, literarios y coreográficos en el presente de sus performances, nos permiten pensar en modos diferentes de hacer archivo, en metodologías de apropiación y reconstrucción, y en dos posibles tentativas desde las que la danza encuentra en el plano histórico y temporal un terreno para la crítica política y estética en el presente, poniendo a prueba sus posibilidades de enunciación y entre paréntesis fenomenológico al conjunto de medios a través de los que ella se organiza tradicionalmente.

Las obras analizadas en este capítulo hacen referencia a algún pasado (compartido, imaginado, recreado), siendo precisamente la polisemia e inaccesibilidad del mismo de modo directo pero también su fuerte impacto en el presente, lo que subrayan a través de la construcción de archivos que actúan. La interlocución basada en la premisa de un pasado “en común” es en ellas el punto de partida para una problematización de esa supuesta identidad u ontología en común, demasiado a menudo dada por hecho.

Las referencias a los “pasados” con los que las obras estudiadas dialogan, son realizadas por estas coreografías a partir de dos características. La primera es la de su intervención sensible de modo de trans-subjetivizarlo y transformarlo. Y la segunda; la radicalización de la temporalidad como plano de realidad en el que la memoria es practicada, haciendo énfasis en el *presente incorporado* en el que la historia está siempre ocurriendo, sea en su experimentación, en su lectura o en su escritura.

Si los imaginarios y sensibilidades de las obras de Schwartz y Bonavita jugaban con íconos y símbolos del pasado de la cultura brasileira insertándolos en texturas performativas que los resignifican; en las de Evelin y Duarte vemos cómo el abordaje histórico opera en sentidos diferentes. Si bien ambas obras se aproximan a la historia como espacios políticos donde se juega la construcción de ontologías y narraciones ideológicas sobre el pasado y presente, ellas presentan entre sí un contrapunto al considerar el modo en que performan sus tácticas historiográficas y los pasados que deciden convocar.

Integrando una misma comunidad lingüística y de interlocución y sin contradecirse entre sí, Evelin con *Matadouro* y Duarte en *THE HOT...* deciden rescatar dos historias bien diferentes de un mismo “Brasil” y “danza brasileira”—revelando con ese gesto no sólo el carácter ficticio e ideológico de toda narrativa nacional o disciplinar, sino también el modo en que las reappropriaciones y reabordajes responden muchas veces a intereses coordinados entre sí en la danza y política contemporáneas.

Evelin revuelve las ruinas de un Brasil sertanejo, resistente a los procesos de civilización, preprofesional, fuera del eje occidental y centrista de San Pablo-Río de Janeiro-Brasília, y las pone en diálogo con estéticas propias del *mainstream* de la danza contemporánea, revelándolas ajenas a las historias oficiales de la nación y de la república, excluidas de la legitimidad incuestionable de la constitucionalidad que se autopresenta como democrática cuando en realidad margina a enormes contingentes humanos y a las subjetividades no moldeadas por las formas hegemónicas.

Duarte construye desde el presente un modo de selección de referencias claves para definir ya no el perfil identitario-nacionalista de Brasil, sino el de la danza en tanto república o

campo, cuyo signo ideológico merecería exponerse a una crítica de sus efectos sociológicos y de sus afectos.

Las creaciones de ambos artistas no intentan borrar el carácter subjetivo de todo recorte sino enfatizar el modo en que la subjetividad interviene en la definición del campo, sus códigos y sus límites. Interesado en un giro contrario a la defensa de la especialización de la danza en tanto técnica y lenguaje, y en subrayar las influencias que la misma tiene de otras artes, espectáculos y prácticas sociales, Duarte propone un canon que se configura desde una sensibilidad pop, paulista, contemporánea, inglesa e internacionalista, transdisciplinaria y donde las unidades citadas se diluyen en los modos de reorganización que él orchestra. En su selección no hay un ocultamiento sino una exhibición de criterios no siempre transparentes.

Las tensiones entre los *brasiles* que ellas ponen en juego, trabajan para la deconstrucción de modos de legitimación de la identidad brasilera bastante diferentes. Mientras en *Matadouro* la discusión se relaciona con las críticas al occidentalismo, acercándose a cierta folklorización no exenta de problemas, en *THE HOT...* se presenta una historia protagonizada por un individuo costumizado, que ha logrado formar su propia identidad articulando múltiples coordenadas e informaciones de modo autónomo, liberal, neoliberal. Si ambas obras exponen la fragilidad y el poder implícitos en los procesos de subjetivación de la historia, las críticas que realizan y coreografían ponen de manifiesto que no basta con la reinención de la historia para emancipar al sujeto, sino que es desde la exploración de una historia sin sujeto que se abren caminos para la refundación no hegemónica del presente y la escucha respecto a sus capas de densidad histórica.

En ambas obras hay algo de despersonalización: en *Matadouro* con lo anónimo que aportan las máscaras y la pertenencia a la masa, a la tribu, al ritual, a la presencia de cuerpos ausentes. En *THE HOT...* mostrando cómo somos lo que otros/as hacen en y de nosotros.

Despersonalización e impolítica son dos conceptos (y modos de conceptualización) claves para observar cómo las formas de operar de ambas historiografías responden a epistemologías y a programas diferentes. Y cómo de ellos es posible extraer estrategias para la deconstrucción crítica del cuerpo (material y simbólico), ya no sólo del brasileiro sino también del campo semiótico donde se mueven coreografías impolíticas y sus cuestionamientos.

El campo de disputa de las obras de Duarte y Evelin ya no es tanto el relato presente sobre “el brasileiro”, “la nación” o “la danza” - como en las obras del primer capítulo-, sino los modos de construcción de archivos sobre la historia por detrás de dichas representaciones, y la forma en que la historia va, en sus procesos de construcción, fundamentando y apoyando algunas versiones y sujetos, y apagando y borrando otros. Sus proposiciones ofrecen la posibilidad de trazar relaciones y problemas entre los modos de construcción de las historias que se mueven en estas danzas por un lado, y los modos hegemónicos de narrativización propios de discursos y representaciones estéticas-políticas sobre la nación, el Estado y la cultura por otro, tendiendo preguntas sobre lo que ellos producen, reproducen o intentan desarticular. Y archivando algunas posibles respuestas.

Archívese

El objetivo de este capítulo fue pensar qué posibilidades construye la danza para producir archivos por fuera de la lógica que los concibe como objetos acabados, completos, monumentales, para en cambio proponer una lógica fragmentaria, poética e interesada en crear nuevas conexiones más que en preservar el máximo de información y fidelidad al acontecimiento “fuente”. La relación poética con lo archivado y sus metodologías, que mezclan herramientas historiográficas pero también poéticas a la hora de construir archivos, aproximan las operaciones coreográficas analizadas a procesos de libre traducción, alejados del intento de

representación verosímil o fidedigna y próximos a procesos artísticos de construcción de nuevos textos-cuerpos-archivos a partir de textos y acontecimientos precedentes.

Un problema a tener en cuenta en la naturaleza de estos archivos es que al alejarse de la pretensión de entablar una relación objetiva o de exhaustiva representación de lo archivado, ellos se relacionan con el acervo personal y situacional de cada espectador que en su singularidad producirá también lecturas diferentes.

En este sentido, el concepto de “dramaturgia del espectador”⁵³ – elaborado por autores como Umberto Eco (*Obra abierta...*) o Di Marinis y Dwyer ("Dramaturgy of the Spectator") para dar cuenta de cambios sustantivos en las relaciones entre obras y públicos así como en los supuestos de su relación -, nos confronta con los tipos de operaciones poéticas e historiográficas que las obras proponen y que hacen que sus efectos semióticos dependan en gran parte del trabajo de semantización e interpretación del espectador. Si el concepto implica que la actividad del espectador es crucial para que se complete el efecto semiótico de una obra, presupone al mismo tiempo que todo signo y todo archivo es pasible de construir una pluralidad de

53 En un texto seminal sobre la cuestión ya planteada en otros términos por Eco en su clásico *Obra Abierta...* (1965) sobre la indeterminación de las poéticas contemporáneas, De Marinis (1987) señala: ““Dramaturgy” can now be defined as: the techniques/theory governing the composition of the performance-as-text (testo spettacolo); it is: the set of techniques/theories governing the composition of signs/expressive means/actions which are woven together to create the texture of the performance, the performance text (100). De Marinis propone que podemos hablar de dramaturgia del espectador en dos sentidos del “of”: una refiriéndose a un modo pasivo o más precisamente a un sentido objetivo en el que pensamos en la audiencia como objeto dramático, como marca u objetivo para las acciones/operaciones del director, los performers, y el escritor en caso de haberlo. El otro sentido de “dramaturgia del espectador” alude a un sentido activo o subjetivo y se refiere a las diversas operaciones y acciones receptivas que la audiencia performa: percepción, interpretación, apreciación estética, memorización, respuesta emotiva e intelectual, etc. Estas operaciones y acciones de los miembros de la audiencia, dice De Marinis, son para ser consideradas dramáticamente (y no solo metafóricamente) desde que es únicamente desde estas acciones que el texto de la performance alcanza su completitud, siendo realizado en todo su potencial semántico y comunicativo. Según De Marinis solo en teoría podemos diferenciar el margen de libertad interpretativa del espectador versus el condicionamiento de su experiencia por parte de los códigos teatrales que afectan su espectación pero en todo caso la relación con el espectador siempre es asimétrica. De esta forma, escribe sobre esta acción del espectador como el otro lado de la relación teatral que: “consists of an active cooperation by the spectator. More than just a metaphorical coproducer of the performance, the spectator is a relatively autonomous “maker of meanings” for the performance; its cognitive and emotive effects can only be truly actualized by the audience. Of course, the spectator’s “cooperation” does not refer to those rare cases which call for an effective, material contribution from the audience, but rather to the intrinsically active nature which makes up the spectator’s reception of the performance” (102).

significados y lecturas, de conexiones y narrativas, dependiendo de lo significativo o asignificante de sus elementos en el acervo comunitario y el archivo simbólico personal de los espectadores. Ante este tipo de obras se hace necesario considerar sus contextos de producción y presentación, así como el carácter abierto o cerrado de sus metáforas y códigos de lectura, ya que dependiendo de sus experiencias y procedencias los espectadores contarán con diferentes herramientas e intereses para la fruición y elaboración semántica de lo asistido.

Sin pretender alcanzar una hermenéutica infalible de los símbolos que las integran y con los que dialogan, las obras de Evelin y Duarte son pasibles de ser analizadas como tácticas heterogéneas de construcción de archivos que entran en relación directa con las narrativas dominantes en una y otra de las repúblicas aludidas: la de la danza - usando la expresión de McFee (*Understanding Dance*)-, y la de la nación brasilera y su proceso de fundación en tanto República.

Sus propuestas escénicas se apoyan (explícita o implícitamente) en historias y textos configurados por fuera de lo coreográfico. En ellas se observa un tratamiento coreográfico de temáticas no dancísticas (aunque también dancísticas como en el caso de Duarte); la utilización de prótesis metadiscursivas respecto a la escena - tales como textos adjuntos, listas, citas a códigos internos de la comunidad de la danza-, la invocación de símbolos que entablan relaciones con diversas comunidades de interlocución y de pertenencia. Esta relación de heteronomía de las obras escénicas, no deja de hacer necesario sin embargo observar cuáles son los parámetros de interlocución aportados por los consensos del campo dancístico contemporáneo, así como por las bases de autolegitimación aportadas por la cultura nacional brasilera, tanto en sus vertientes nacionalistas como antinacionalistas, pues éstas resultan claves para describir el modo en que la potencia crítica de estas obras opera tanto en su intervención

directa sobre los campos aludidos, como también en sus intentos de desplazar las discusiones hacia un *afuera*.

Las obras de Evelin y Duarte trabajan con la memoria de dos campos: el del estado-nación brasileiro y el de la danza. Si bien ambas tienen diferencias en sus enfoques, tienen en común la invención de discursos coreográficos sobre la historia y las críticas performativas a la institución del archivo, que a su vez desestabilizan la lógica autoral en la construcción de relatos históricos.

Si como Derrida observa en *Archive Fever* la contemporánea obsesión archivística busca una vida sin mediación, sin *delay*, o sin siquiera la memoria de la traducción - acumulando para ello enormes cantidades de archivo -, las obras de Duarte y de Evelin nos invitan a confrontarnos con el archivo como aquello incompleto y falible, mutable y mutante, circunscrito a la semiosis infinita de traducciones intersubjetivas e intertemporales. El archivo y el cuerpo son actantes cuyo carácter de incompletitud les es inherente y esto no constituye una “falla” o debilidad, sino una de las fuentes de su fuerza performativa.

Adicionalmente el archivo tiene el efecto de actuar retroactivamente sobre el pasado, haciendo rever desde el presente acontecimientos y hechos que solo ganan significación o resignificación al ser leídos desde un tiempo y espacio determinados. Esto es referido por Bal como “preposterous history” (1999), y también está presente en múltiples pensadores, entre los que se destaca Borges, quien en *Otras Inquisiciones* (1960) describe el modo en que cada escritor crea a sus propios predecesores ya que su obra modifica nuestra concepción del pasado así como ha de modificar la del futuro.

En relación a esto cabe citar la pregunta que Lepecki plantea en cuanto a la práctica archivística y al auge de la misma en el campo del arte contemporáneo: “Is archiving a paranoiac

process about connecting with the past or is it, as Foucault so beautifully suggests in *The Archaeology of Knowledge* (1972), a system of transforming simultaneously past, present, and future—that is, a system for recreating a whole economy of the temporal?” (“The Body as Archive...” 30).

El cuerpo es archivo y archiva a un cuerpo: el archivo no almacena sino que actúa, no deposita sino que vive, no es un concepto sino un sistema que puede servir para reafirmar, destruir o construir nuevas economías políticas de la temporalidad. De este abordaje se desprende la invitación a abordarlo coreográficamente y por fuera de las estructuras (discursivas, fenomenológicas, ontológicas) del sujeto.

En su forma de pensar la historia, las creaciones de Evelin y Duarte no abordan el pasado como “otro país” (Adami “Why are we...”), ni asumen su existencia como objetiva e independiente del pensamiento sobre él, ni lo circunscriben a las bases territoriales delimitadas por la nación. Es precisamente desde una filosofía históricamente informada pero crítica de los modelos historiográficos convencionales, que estas obras proponen un espacio de experiencia común sobre pasados y presentes delimitados intersubjetivamente, a través de una historiografía impersonal que busca expandir las consecuencias de sus operaciones en el presente.

En los discursos y preguntas históricas que Duarte y Evelin abren, el nosotros y el yo - tanto en términos de delimitación nacional como disciplinar-dancística, - son desplazados y reemplazados por (no)subjetividades expandidas y descentradas de la persona; motivadas por la generación y expansión de experiencias en común que se alejan de la pretensión de institucionalizar o fijar fórmulas colectivas de pertenencia y referencia.

Es a la generación de experiencias en común – más que a la producción de obras o espectáculos que narren “la historia” – que los trabajos de Duarte y Evelin apuestan, con el

objetivo de profundizar en las preguntas y prácticas que delimitan el pasado y abren para el futuro diversas posibilidades de vida en comunidad y de la comunidad como forma de vida.

Capítulo III

Vida, Danza y Política: Un Problema A Rehistorizar

El problema de la crítica ha sido tradicionalmente un problema de la conciencia. Hoy es un problema de cuerpo. ¿Cómo encarnar la crítica? ¿Cómo hacer que el pensamiento crítico tome cuerpo? Si la crítica había combatido tradicionalmente la oscuridad, hoy tiene que combatir la impotencia. El mundo global está enteramente iluminado. Nuestras conciencias están deslumbradas. No hay nada que no veamos: la miseria, las mentiras, la explotación, la tortura, la exclusión, etcétera, se exponen a la plena luz. Y, sin embargo, qué poco podemos. Sobre nosotros. Sobre el mundo. Podemos decirlo todo y sin embargo no tenemos nada relevante que añadir. Encarnar la crítica no es encontrar la palabra justa, ni complacerse en los jardines de la buena conciencia, ni vender a las instituciones la solución más barata. Encarnar la crítica significa plantearse hoy cómo subvertir la propia vida de manera que el mundo ya no pueda ser el mismo (Garcés “Encarnar la crítica”).

Los capítulos anteriores intentaron mostrar modos de politización que se producen en los cuerpos de la danza contemporánea (en adelante DC) a través las creaciones de algunos artistas que buscan pensar el cuerpo y con el cuerpo temas como el nacionalismo, la historia, las identidades, en el contexto de la DC y la cultura global y local brasilera.

En este tercer capítulo propongo pensar en la danza contemporánea como campo y lenguaje artístico, para elaborar una crítica de las convenciones, instituciones y lenguajes que le dan forma. Empleo este término como lo usa Bourdieu, quien en el marco de su teoría social conceptualiza al campo artístico como uno relativamente autónomo, en el que los actores toman posiciones a partir de las posiciones de los otros y de la propia narrativización que el campo hace de sí mismo (Bourdieu *Las reglas del arte...*).

Para considerar al campo de la danza contemporánea cabe señalar que su historia está determinada por la ambivalente tensión entre los impulsos revolucionarios que le dan inicio y las fuerzas disciplinantes, académicas y más tarde neoliberales que presionan para su delimitación, su disciplinamiento, su profesionalización y su mercantilización.

Pensar en esta tensión y sus modos de operar tiene el objetivo de despertar potencialidades que han quedado sujetas en el devenir de la historia del campo, enterrando en el pasado, o en las narraciones que desde el presente se organizan sobre el mismo, semillas de posibles futuros para la energía revolucionaria y rebelde presente de manera intermitente desde sus inicios.

La relación de la DC con la historia y con *su* historia está caracterizada por una amplificada conciencia histórica, derivada de ser ella habitante y constuctora de una contemporaneidad que podríamos llamar “post histórica”, caracterizada entre otras cosas por el ascenso del pluralismo estético y filosófico en el arte. Sin embargo y pese los anuncios que desde la teoría y la creación artística vaticinan el fin del vanguardismo, de la historia o de la modernidad, tanto la danza como el arte contemporáneo parecerían no haber salido de la dinámica vanguardista que caracteriza a la transformación de estéticas, gustos y tendencias que dan lugar al arte moderno y postmoderno o contemporáneo.

El problema del archivo de sí misma y de las concepciones sobre la historia que la DC produce y reproduce, es un campo de batalla no sólo para quienes desean revolucionar este campo sino para la realización del carácter revolucionario de la danza y para la expansión de sus posibilidades de intervenir y disparar procesos de emancipación de los cuerpos. La historia – que fue una dimensión central del capítulo anterior - es entonces uno de los aspectos transversales a los tres bloques de preguntas en los que se concentran las próximas páginas. Éstos son:

Primero: ¿Cómo la danza contemporánea se comunica mientras busca escapar de la representación y del lenguaje? ¿Qué comunicación puede el cuerpo? ¿De qué tipo de comunicación es capaz el cuerpo por fuera del mundo lingüístico?.

Segundo: ¿Qué formas adopta la relación entre arte y vida en un campo dancístico que desde un pensamiento próximo al de la política de la estética o la impolítica, se piensa a sí mismo como *político*? ¿Es la especialización del campo artístico una cooptación de la energía revolucionaria de los cuerpos o el encuadre para un tipo de acción política? ¿Qué fuerzas operan para que una danza (la contemporánea) que nace defendiendo un pensamiento antidisciplinar se convierta luego en una disciplina? ¿Qué impulsos expansivos y retractivos se producen en la danza? ¿Y en la coreografía?.

Tercero: ¿Como cambian a lo largo de la historia los modos en que la danza conceptualiza y actúa su potencialidad política? ¿Qué potencialidades no realizadas se encuentran al repensar el rol de ciertos imaginarios y narraciones sobre el pasado en las dinámicas de transformación del campo dancístico y de su futuro? ¿Es el carácter post histórico de la danza contemporánea una traducción al campo dancístico del liberalismo democrático y su relación ideológicamente neutral con la historia tal como plantea Wendy Brown para la relación entre democracia liberal y modernismo en *Politics out of History* (2001)?.

Para deshacer esta neutralidad es necesario adentrarnos en la historicidad de los paradigmas dancísticos pasados, presentes y en convivencia en la danza contemporánea. Para ello un camino podría ser elaborar un relato histórico que de cuenta de sus antecedentes y evolución. Otra posibilidad más alineada con el pluralismo y performatividad que caracteriza a la danza contemporánea es concentrarnos en observar cómo estos pasados actúan en el presente y

como la contemporaneidad no es sino una serie de posicionamientos configurados a partir de paradigmas y conceptos emergentes en el pasado y actualizados permanentemente.

Me propongo trabajar con diferentes modos de entender la representación y la comunicación que hacen a los lenguajes dancísticos que anteceden a la danza contemporánea así como a los que la constituyen, empleándolos operativamente – en escena y en el texto – para observar las posibilidades que ellas abren para una exploración de la política de la danza y sus formas de ser (o no) política. Para ello me concentro ya no en la fuerza estructurante de los relatos históricos, sino en los marcos – artísticos, políticos, culturales – que intervienen en sus procesos de composición, presentación y decodificación.

Si hasta aquí estudiamos diferentes operaciones que desde obras escénicas intervienen y participan en imaginarios y narraciones políticas - la transividad, el simulacro, la reconstrucción histórica, la canonización –, ahora pensaremos en “la obra de danza” en tanto dispositivo, y en las implicaciones del marco teatral y espectacular de la danza escénica, sus herramientas compositivas y comunicativas, sus posibilidades de presentación y representación, así como las formas del lenguaje dancístico que aportan diferentes concepciones sobre el cuerpo, la percepción, la sensación, el pensamiento y la danza en tanto modo de conocimiento.

La transformación del concepto y prácticas de representación, la entrada de lo real en la escena contemporánea (Sánchez *Prácticas de lo real* ...) así como la oposición que se produce a lo largo de la historia entre paradigmas clásicos, modernos, postmodernos y contemporáneos, atañe tanto a la historia como a las narraciones y políticas que intentan fijar la danza a ciertas ontologías. Las tendencias conceptuales y las influencias teóricas en la danza contemporánea, así como el cruce entre danza y performance y entre danza y academia, aportan perspectivas desde

las que se ha producido una vasta reflexión sobre el pasado de la danza y sus posibilidades de deconstrucción en el presente.

Es decir, reflexionar en términos coreográficos y teóricos sobre los marcos que determinan las potencialidades de la danza escénica contemporánea para producir procesos de comunicación y transformación, es decir, acción política.

Parte Uno: Entre El Fin De La Representación y El Error De Conexión En La Danza Contemporánea

¿Cómo la danza contemporánea se comunica mientras busca escapar de la representación y del lenguaje? ¿Qué comunicación puede el cuerpo? ¿De qué tipo de comunicación es capaz el cuerpo afuera del mundo de lo lingüístico?

La historia de la danza espectáculo occidental está signada por cambios y diferencias radicales en la relación entre cuerpo, técnicas, movimiento y palabra.

El ballet, por ejemplo, crea su gramática de movimientos a través de la fijación de pasos y formas definidas intelectualmente; su modo de crear frases de movimiento intenta emular la estructura de los lenguajes verbales, que son además utilizados para narrar historias generalmente tomadas de piezas literarias, fábulas o mitos acuñados primeramente de forma lingüística. La danza moderna llega para romper con este formalismo del ballet, denunciando el modo en que éste antepone ideas a la experiencia dancística, desnaturaliza al cuerpo, y lo somete a ideales de belleza concebidos matemática e intelectualmente. Es por esto que es una danza ligada a la expresión, sea de lo humano, sea de fuerzas místicas sobrenaturales o naturales. Entre ballet y danza moderna hay grandes diferencias que conciernen a sus modos de relacionarse con el lenguaje. Mientras que el ballet está inextricablemente ligado al mismo, la danza moderna - tanto en su versión mística como en la etapa propiamente modernista en su búsqueda de

autonomía del lenguaje dancístico (Greenberg *Modernist painting...*) – defiende un divorcio del lenguaje, coherente con los argumentos que defienden la singularidad de la danza y su potencialidad para erigirse como el lenguaje (no verbal) destinado a expresar la verdad interior del individuo.

Si en el ballet el sujeto y la subjetividad ocupan un lugar marginal y subalterno respecto a la búsqueda de formas verdaderas, claras y distintas, en la danza moderna el sujeto cobra un lugar central, ya que la danza no sería otra cosa que su genuina manifestación. No es casual que la danza moderna esté protagonizada por artistas que encarnaron el rol de genios inspirados o exóticos – desde Ruth “Saint” Denis a la “Sagrada” Isadora-, cuyas exentricidades y cultos personalistas constituían la base misma de sus técnicas dancísticas y pedagógicas.

Heredera y transgresora de las mismas, la danza contemporánea construye su relación con el lenguaje teniendo como plano de fondo histórico y estético al ballet y a la danza moderna en tanto predecesoras. En este sentido, si por un lado intentará romper con el formalismo y la rigurosidad técnica que caracteriza al ballet, por otro se planta fuertemente contra el carácter místico y emotivista de la danza moderna. Su búsqueda se concentra entonces en la democratización de la danza y en la exploración del pensamiento del cuerpo.

Si de modo sintético podríamos decir que la preocupación del ballet había sido la belleza y la de la danza moderna la expresión, es posible afirmar que la DC se preocupa por el lugar secundario que paradójicamente ha ocupado el cuerpo en las diferentes etapas y abordajes a los que dan vida los anteriores paradigmas dancísticos.

Es en conflicto con la dependencia histórica de la danza respecto al lenguaje verbal, que la DC explora las posibilidades cognitivas, filosóficas y comunicativas del cuerpo pero ya no como traductor de un lenguaje que lo excede o que se esconde en el interior del individuo, sino

desde una concepción fenomenológica de los sentidos y poniendo en primer plano a la percepción y a la experiencia como planos de composición.

Desde estas consideraciones resulta bastante evidente porqué no es posible dar cuenta de ellas a través del lenguaje. Es a partir de esta dificultad que decidí abordar estas preguntas desde el propio pensamiento dancístico, pensamiento del cuerpo, configurado escénicamente y desde la tensión implicada en los modos de (des)encuentro entre los marcos fenomenológico y teatral que se mueven dentro del mismo.

Es así que la obra *Error404* es una propuesta escénica que forma parte de esta disertación. La misma se presenta como una “lecture performance” - incorporando así la premisa del pensamiento del cuerpo para ponerla en diálogo con los límites entre herramientas académicas y artísticas – y constituye un intento de encarnar la crítica y repensar performativamente tácticas de comunicación.

La “conferencia performativa” constituye un género que aparece cada vez con más frecuencia en el arte y en la academia, denotando que la dimensión cognitiva y comunicativa de la performance no es de interés únicamente del mundo dancístico y teatral. Sus posibilidades la hacen de interés para una exploración de las premisas, consensos y consignas sobre las que se apoya la danza contemporánea al pensar temas como la comunicación, la expresión, la producción de significados y de experiencias y las singularidades de los mecanismos de la representación en un lenguaje basado en el cuerpo y sus gramáticas no verbales.

La elección de una estrategia linder a entre los planos discursivo y coreográfico, entre movimiento representacional y movimiento intraducible e indecible, entre lenguajes dancísticos estructurados por sistematizaciones técnicas del movimiento versus movimiento cotidiano e improvisado, entre composición previa y “composición en tiempo real” (Fiadeiro s/d), tiene la

intención de generar cortocircuitos entre ellos, para observar qué preguntas y qué posibilidades emergen al explorar performativamente *entre* los mismos.

Si según Yvonne Rainer - una de las fundadoras de la danza contemporánea norteamericana - la historia de la teoría de la danza ha sido el conflicto repetido entre aquellos que valoran la técnica y aquellos que valoran la expresión (citada en Burt *Judson Dance Theater... 9*)⁵⁴, las últimas décadas están marcadas por conflictos y experimentaciones en torno al problema de la representación. El enfoque que este trabajo intenta desarrollar consiste en poner en diálogo estas tradiciones proponiendo alternativas a la hipótesis vanguardista que las entiende como sucesivas, para observar como sus yuxtaposiciones y conflictos problematizan no solo las narrativas sobre el devenir del campo, sino que también presentan un mapa diferente de la contemporaneidad de la disciplina.

Considerar las preguntas arriba formuladas a través de tácticas escénicas tomadas de la conferencia performativa y la danza, tiene por cometido explorar la comunicación y la representación en acción, para reflexionar sobre los modos de operar sobre y con ellas, en busca de la materialización de acontecimientos artísticos implicados y “comprometidos con lo real” (Garcés *Honesty with the real*). El “compromiso con lo real” resulta un objetivo íntimo a una materia que no reconoce claras delimitaciones entre arte y vida: el cuerpo.

El propósito de *Error 404* es, por lo tanto, pensar sobre cómo operan (y cómo fallan) la empatía y la comunicación en el marco de la danza-espectáculo occidental, para luego preguntarnos qué puede decirnos esto sobre cómo ellas funcionan en el campo expandido de la vida social. Para eso me baso en algunos modelos teóricos y estéticos y sus respectivas hipótesis sobre las preguntas recién enunciadas, presentando ejemplos de artistas y académicos dedicados

54 “‘The history of dance theory,’ she wrote, ‘has been the repeated conflict between those who value technique and those who value expression. With *Trio A* this cycle is at last broken. It is not simply a new style of dance, but a new meaning and function, a new definition’” (Banes 1980:49).

a pensar una cuestión crítica para la danza y la vida en la contemporaneidad: la dificultad para comunicar que redunda en dificultades aún mayores para afectar. Es este verbo el que moviliza el pensamiento del cuerpo en *Error404*, una obra hecha desde el afecto y desde el deseo estético y político de afectar. Desde estas preguntas entro a la escena.

Pasemos entonces a ver el registro audiovisual de *Error404*:

<<https://vimeo.com/159651680>>. Esta versión fue realizada en diciembre de 2015, en el “Ciclo Solos al Medio Día”, Teatro Solis, Montevideo-Uruguay⁵⁵.

Parte Dos: Del Campo Artístico Al Campo Expandido De Lo Social

¿Qué forma adopta la relación entre arte y vida en un campo dancístico que se autopresenta como político o impolítico?

La relación entre arte y vida ha sido enfocada desde diversas perspectivas a lo largo de la historia de la cultura occidental. Hoy siguen en proceso las disputas por sus distancias o convergencias que han dado lugar a diversos posicionamientos al respecto; desde la defensa de su separación y autonomía, hasta las búsquedas de sus posibilidades de fusión.

Ante la creciente institucionalización pero a la vez simultánea democratización por vías tecnológicas del mundo artístico, cabe pensar en los motivos sostenidos por quienes defienden y quienes critican la separación del arte del mundo de la vida.

Podemos plantear las siguientes preguntas: ¿es la especialización del campo artístico la cooptación de la energía revolucionaria de los cuerpos o por el contrario el marco para un tipo de acción política?; ¿qué fuerzas operan para que una danza (la contemporánea) que nace defendiendo un pensamiento antidisciplinar se convierta luego en una disciplina?

⁵⁵ Otra versión de la obra es la realizada en el año 2016, Centro Cultural de España en México, DF-MX. También es posible consultar notas de prensa y diario del proceso en el blog creado durante la investigación: <<http://error404danza.blogspot.com.uy/>>. La obra contó con la colaboración de Nadia Vera, Sheila Ribeiro, Carolina Guerra, Vera Garat, Laura D’Amico, Javier Martínez, Gabriel Delacoste y Leticia Skrycky.

La DC es una danza interesada en redefinirse constantemente. Su filosofía es próxima no sólo a la indeterminación sino también a la pluralidad, que dada su impronta postvanguardista – que a continuación discutiremos - la caracteriza. Dada la diversidad de técnicas y de estéticas comprendidas dentro de lo que se llama DC, es posible afirmar que no existe *una* danza contemporánea sino muchas.

Para empezar, podemos pensar en la danza *contemporánea* - y en el significado de “contemporaneidad” en su nombre - de dos maneras. Por un lado, como toda la danza que se hace y se practica en el presente, tanto teatral como socialmente (por ejemplo en bailes o rituales). Por el otro, como un tipo de género, de lenguaje artístico, o – como ha aparecido en la jerga de los últimos años – como campo de conocimiento. Me concentraré en esta segunda acepción haciendo algunas observaciones.

En tanto lenguaje o estilo artístico, el surgimiento de la danza contemporánea se sitúa en Nueva York en los 60s y se atribuye a un colectivo de artistas que se reunían en la iglesia Judson, a experimentar e investigar juntos. Ese colectivo se llamó Judson Dance Church y lo integraron artistas como Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti y muchos otros, tal como lo documentan textos norteamericanos y latinoamericanos sobre los orígenes de este arte (Bentivoglio *La danza contemporánea*; Burt Judson *Church...*; Leigh Foster *Reading Dancing...*, Banes *Terpsichore in sneakers*; Novack *Sharing the dance...*; Tambutti *Inicio de una post historia*, etc.). Otro de los puntos de partida de la DC se encuentra en la evolución de la danza moderna alemana hacia el expresionismo alemán y la danza teatro, desarrolladas por artistas como Kurt Jooss, Pina Bausch o Rudolf Laban.

Ambas tradiciones se imbrican de múltiples formas que dan difusión mundial y hacen emerger diversas variantes de las danzas modernas y contemporáneas que florecen en estas

décadas. A su vez, la aparición de nuevas técnicas y paradigmas dancísticos no implica la desaparición de los anteriores, teniendo como consecuencia que al emerger la DC, la danza moderna o el ballet no desaparezcan sino que se inaugura entre ellas la coexistencia de sus actores, instituciones y estéticas.

Otros problemas son los que derivan de los desfases entre nombres de períodos históricos y nombres de danzas surgidos en diferentes momentos. Vemos por ejemplo que las nuevas propuestas de Judson Church a fines de los 60s fueron identificadas como *danza postmoderna* porque en efecto, buscaban alejarse o ir contra los principios de la *danza moderna* (sobre todo la norteamericana). Sin embargo, estos nombres que sirven para referirnos a la historia interna de los *estilos de danza* no se corresponden necesariamente con las características de lo moderno y posmoderno en tanto *períodos históricos* o incluso en el significado que dichas categorías adquieren en otras artes como la pintura, la literatura o la filosofía. Esto queda de manifiesto cuando vemos que la *danza moderna* tuvo características postmodernas y la *danza postmoderna* características comparables a las del modernismo vanguardista de inicios del siglo XX. De hecho casi todas las rupturas y críticas de la danza contemporánea encuentran antecedentes en otras artes, durante la emergencia de vanguardias como el dadaísmo, el situacionismo, el surrealismo o el happening.

Sin embargo, es bastante justo decir nunca antes *el cuerpo* había tenido la centralidad que tiene para la danza contemporánea, tanto como medio de expresión como como objeto de estudio y locus de la percepción y comunicación con el mundo. El pensamiento sobre (y como veremos *con*) el cuerpo es por lo tanto uno de sus rasgos más distintivos.

Lo curioso es que ese pensamiento del cuerpo produce diferentes efectos al funcionar como premisa de base del campo de la DC. Por un lado porque expone problemas ligados a los

procesos de intraducibilidad que atañen a pensamiento, lenguaje, cuerpo, experiencia y a otras categorías que participan en sus procesos creativos y comunicativos y que se encuentran en el marco de la teatralidad.

Por otro lado y al mismo tiempo, este *pensamiento del cuerpo* empieza a incitar la ocurrencia de diálogos con otras disciplinas y empiezan a permearse en la danza conceptos como “investigación”, “metodología”, “proyecto”, iniciándose así un proceso de reacademización de la danza, ya no en forma de ballet, mimesis y disciplina, sino de danza contemporánea. Esto trae aparejada la presión del campo para nivelarse con las disciplinas y campos (académicos, científicos, políticos) con los que intercambia, con el fin de valorizar y dar visibilidad al conocimiento aportado por ella.

Simultáneamente el *pensamiento del cuerpo* despierta un impulso sensorial revolucionario y un conjunto de experiencias intraducibles (aunque tercamente traducidas) del cuerpo; abre caminos para sus potencialidades desidentificatorias y espacios para las preguntas por la animalidad; favorece la reaparición de lo dionisiaco, y hace reingresar a la escena a la experiencia, como protagonista de una coreo-epistemología basada en intensidades.

Una posible hipótesis para comprender esta evolución – de aparadigmática a su consolidación como disciplina-, es que la danza contemporánea no logró ni resistir ni superar la inercia vanguardista del propio campo artístico, ni a las dinámicas económicas que determinaron la neoliberalización del campo cultural, a través de su profesionalización y mercantilización.

Si esto fuera cierto, podríamos señalar que la historia revolucionaria que le esperaba al *pensamiento del cuerpo* fue capturada, limitada por el disciplinamiento, por la creación de técnicas, por la creación de un nuevo lenguaje más, que obstruyó el proyecto de abolir o evadir las estructuras del existente.

Esta hipótesis aparece enunciada en diferentes formas y momentos en los últimos años. Así como los artistas empiezan a pensarlo en sus obras, también autores - como Spangberg (“Dance is dead long live dance”), Hildebrant (*The end of choreographi*), Lepecki (*Exhausting Dance*), Kunst (“On Potentiality...”) o Rojo (“Dejar de, dejar ser”) -, analizan modos diferentes en que la danza secuestró al movimiento; o la coreografía capturó a la danza, o cómo la danza disciplinó más que emancipar al cuerpo, exponiendo la necesidad de pensar en la coreografía (o en la danza) desde un enfoque expandido.

La manifiesta necesidad de reemprender la búsqueda del *pensamiento del cuerpo* en el terreno de lo social y de lo real, es quizás la respuesta de un campo que auto-observándose históricamente percibe que ha sido más exitoso en alimentar (alimentándose) teorías revolucionarias sobre lo sensible, que en realizar y democratizar prácticas sensibles emancipatorias que logren interrumpir sus modos hegemónicos de organización.

Coreografía: Un Problema a Practicar

Para acercarnos a la DC es necesario pensar la historia de la danza como una sucesión de rebeliones, donde nuevos estilos y lenguajes nacen en diálogo directo con los que los anteceden. En otras palabras es necesario considerar el carácter progresivo de la historia del vanguardismo. Si miramos desde la narración lineal sobre la historia – lineal no sólo temporalmente, sino también espacialmente- que ofrece el paradigma vanguardista, la danza moderna nace como parte de una rebelión romántica contra el neoclacismo y el disciplinamiento del ballet, y la contemporánea como rebelión (conceptual y formal) contra el romanticismo inspiracionista y el expresionismo de la danza moderna y su paradójico olvido del cuerpo.

Por lo ya expresado, es fundamental tener en cuenta las danzas que vinieron antes de la contemporánea para entender qué es lo que propone y cómo trabaja ésta, y también considerar

qué implicaciones tiene pensarla desde una filosofía posthistórica (y por ende post-vanguardista). Pensar la historicidad de la danza es particularmente importante para la DC ya que, más que ninguna otra, se caracteriza por pensar su tiempo, es decir la contemporaneidad. La DC nace convirtiendo la lógica exclusiva de las técnicas de danza por la inclusiva y contraria a la especialización, creando así un mix de técnicas e influencias, que van desde las coreográficas al deporte, yoga, técnicas somáticas, textos, fuentes teóricas, temas de la actualidad.

También hay que tener en cuenta que *danza contemporánea* o *danza postmoderna* son nombres diferentes para un fenómeno que sucedió y sucede en diferentes países y culturas al mismo tiempo y en múltiples direcciones y estéticas, apartándose así de la lógica que piensa la evolución del arte (o de *un* arte) como un avance lineal y unívoco hacia el mejoramiento de sus formas. En definitiva la danza contemporánea inaugura una fase de intensa experimentación en la danza, que llega a los escenarios pero también abre y pone en diálogo a al menos tres preguntas claves: ¿qué es danza?, ¿qué puede un cuerpo?, ¿qué pueden juntos los cuerpos?.

Aunque generalmente se concibe a la DC como una danza occidental y espectacular, es decir, hecha para ser vista en un teatro u otros espacios de presentación como la calle o los museos, también se practica en formas no "espectaculares" ni escénicas. Dentro de ella encontramos propuestas o técnicas que son pensadas como prácticas a ser experimentadas en los cuerpos de quienes las vivencian.

En los casos en que la DC es hecha para ser presentada ante un público, tiene algunas diferencias importantes con otros espectáculos ya que se aleja de pretensiones de entretenimiento, tramas narrativas, o parámetros clásicos y neoclásicos de belleza. A la DC le interesa el extrañamiento, la transgresión, lo intraducible, e invita a su público a relacionarse con

cosas que no le son conocidas o cómodas, a interrogarse sobre su propio papel como espectador; a emanciparse (Rancière *The emancipated spectator*).

Al mismo tiempo, e influida por pensadores y movimientos filosóficos contemporáneos al momento de su emergencia tales como el postestructuralismo, la deconstrucción, o el giro lingüístico que ambas suponen, la DC desconfía de los sistemas semióticos y de los códigos de interpretación, rechazando cualquier hermenéutica, así como también a la expresión y al irracionalismo como fuentes de inspiración y deleite estético. Este aspecto es el resultado de una compleja articulación – por otra parte poco explorada teóricamente - entre los elementos propios del *conceptualismo* que la DC adopta y recrea, y la apuesta por un *pensamiento del cuerpo* que es caracterizado como preverbal y fenomenológico, más que como lingüístico o aprehensible hermenéutica o semióticamente.

En general, las obras de DC no son hechas con el objetivo de transmitir un mensaje que podría resumirse en una oración, o de contar una historia con inicio, desarrollo y final. Esto la diferencia de lenguajes como el ballet, que al menos hasta el siglo XX en que aparecen coreógrafos como Balanchine y su propuesta de ballet no narrativo, se propone contar historias con protagonistas, problemas y resoluciones, respetando la estructura lingüística del pensamiento, aun al momento de componer sus gramáticas coreográficas y kinéticas. En técnicas como el ballet, el cuerpo *habla* lenguajes de movimiento ya existentes y de hecho organiza sus *frases de movimiento* de forma similar al modo en que se usan las letras y las palabras para componer una oración.

En la DC, si bien el coreógrafo tiene ideas y temas que desea tratar en sus obras, se trabaja a partir de la premisa de que el cuerpo sabe y piensa por sí mismo, y que un trabajo de la danza es investigar formas de dejarlo "hablar" sin imponerle ideas previas. “Investigación” es

una palabra usada frecuentemente por artistas de la danza contemporánea, entendiendo que en eso consiste el proceso que da forma a la composición de una obra o coreografía. La investigación es también algo que puede realizar el cuerpo.

En este sentido, en la DC el foco compositivo suele estar en el plano de la experiencia o las relaciones más que en el de la representación, entablando una particular relación entre la subjetividad del bailarín y los modos de subjetivación que emergen en determinadas coreografías, tanto desde el rol del artista como de los espectadores.

Si el pluralismo estético y técnico caracteriza a la DC, el pensamiento de Umberto Eco en *Obra Abierta* (1965), el de Sontag en *Contra la interpretación* (1966), el de Deleuze en *Difference and repetition* (1993) o más tarde el de Rancière con su política de la estética y su *Espectador Emancipado* (2009), calan hondo en la estética y en las políticas de relacionamiento de la DC con su público, proponiendo experiencias autónomas, indeterminadas, un extremadamente bajo control semiótico de las obras, y el desplazamiento de lo político desde la emisión de un mensaje (propio del paradigma del “arte revolucionario”) a la proposición de experiencias. Busca realizar de este modo un trabajo fenomenológico sobre lo visible, lo sensible y lo experienciable que la aproxima a la definición rancieriana de política de la estética que presentaremos más adelante.

La DC ha apostado fuertemente a integrar el cuerpo y la mente; al movimiento y al pensamiento, de manera que no sean conceptualizados como antagónicos. La oposición entre estos sucede en otras danzas y prácticas artísticas y teóricas, y es vista por la DC como una limitación innecesaria a las posibilidades tanto del cuerpo como de la cognición humana. Si bien hay diferentes formas de abordar este tema en las distintas líneas estéticas y políticas de la DC, es posible reconocer en el campo, la fuerza de este interés por investigar cómo se relacionan

entre sí el pensamiento, la percepción, los sentimientos y las emociones: fenómenos diferentes que sin embargo tienen en común el hecho de suceder en el cuerpo.

Por esto, para la DC las formas de pensar y de comunicarse de los *cuerpos* no están predefinidas, sino que le corresponde a cada artista y a cada espectador buscar las formas de elegir su propia historia o su propia experiencia. Esta es una diferencia importante con otros estilos o lenguajes de danza, en los que existe un repertorio de pasos o de principios de movimientos a los que se refiere, y se confía en ellos para que se produzca la comunicación entre los creadores, la obra y el público.

En la DC la forma coreográfica (de haberla) surge como consecuencia de la experiencia del cuerpo y sus investigaciones que trabajan desde preguntas tales como ¿cómo funciona la percepción en la experiencia?, y ¿puede el lenguaje dar cuenta de ello?.

La idea de que la razón o el lenguaje no son medios infalibles ni suficientes para pensar el mundo, hace que *percepción* y *experiencia* sean palabras claves. Desde esta perspectiva la DC reflexiona sobre cómo la forma en que percibimos y pensamos el mundo, está determinada por la relación con nuestro cuerpo y nuestra relación con otros, y sobre las políticas y pensamientos en juego en esas relaciones.

Un aspecto clave para describir el campo, es que desde sus inicios la DC se caracteriza (como toda estética vanguardista) por un espíritu rebelde que rechaza al orden anterior. Es así que se rebela a lo ancho de su historia contra las costumbres de la danza y del teatro, contra la disciplina y las disciplinas, contra la imposición de formas y conceptos sobre la experiencia, contra los métodos reconocidos y legitimados de hacer y aprender danza.

Esta personalidad rebelde y contestataria hace que la DC vaya en contra, no sólo de las convenciones de la danza, sino a veces en contra de la propia danza o, más bien, de las

definiciones de danza establecidas y legitimadas por la cultura y la sociedad. Uno de los mejores ejemplos de esto es una de las obras fundacionales de la DC, que no tiene forma de coreografía bailada por cuerpos sino de texto: el *Manifiesto del No* (1965)⁵⁶. Su autora, Yvonne Rainer, lo escribe con el objetivo de liberar a la danza de sus clichés y recursos más habituales, para desafiarla a trabajar a partir de otras posibilidades ocultas por dichas convenciones. El manifiesto rechaza el uso de los recursos más habituales para este arte y propone una forma alternativa de pensar, hacer y ver danza.

A diferencia de otras técnicas, en las que los roles de hombre y mujer están bien delimitados (de hecho casi todas las “danzas sociales”), para la DC es importante que hombres y mujeres puedan hacer lo mismo, relacionándose en igualdad de condiciones desde lo que sucede y no desde lo que ser hombre o mujer implica, yendo inclusive en contra de las representaciones habituales sobre “lo femenino” y “lo masculino”, y construyendo performativamente (al contrario de ontológicamente) una política sobre el género y su necesidad de deconstrucción.

Trio A La mente es un músculo creada por Yvonne Rainer en 1966, es otra obra fundamental para entender la DC. Se trata de un solo donde Rainer protagoniza ella misma una coreografía hecha de puro "movimiento cotidiano". Aun en un marco escénico que no interrumpe completamente las convenciones aportadas por la comunicación teatral, la obra atacó con potencia la idea de que la danza consiste en movimiento virtuoso hecho por cuerpos entrenados y bellos. Proclamando la necesidad de democratizar la danza, Rainer y los artistas de Judson Church buscaron poner en escena una idea simple y a la vez compleja, que nunca antes había sido considerada en la historia de la danza: que un cuerpo realizando una tarea cotidiana cualquiera puede ser considerada como danza.

⁵⁶ El manifiesto escrito por Rainer dice: “No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendency of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved.”.

A partir de entonces la danza no era solamente lo *que* se hacía sino una *forma de ver* el mundo, el cuerpo y el movimiento; y los bailarines no eran solamente aquellos formados técnicamente y capaces de virtuosismo, sino cualquier persona con un cuerpo e interés de ponerlo en movimiento con o para otros. Vemos entonces que uno de los deseos que motivaron el nacimiento de la DC y siguen presentes en ella, es el de organizar un tipo de danza que no sea excluyente, es decir, solo apta para bailarines profesionales. La inclusión de movimientos cotidianos en el repertorio de las danzas contemporáneas buscó así democratizar su estética, permitiendo que en ella pudieran verse cuerpos más parecidos a los de personas comunes, aún siendo bailarines, o inclusive elencos enteros que no contaran con ninguna formación técnica.

En este sentido, la palabra democratización es importante pero también problemática para la DC, ya que aunque ésta busca un cuerpo democrático (Banes *Democracy's body...*), se diferencia de lenguajes artísticos que llegan a públicos masivos a través de estéticas populares o fáciles de consumir. ¿Qué es lo que democratiza entonces la danza contemporánea?

Para responder a esa pregunta es necesario dedicar algunos párrafos a los modos de politización que caracterizan a la DC y sus singularidades a la hora de entablar vínculos entre política y estética, que bajo etiquetas como “danza conceptual” o términos como “contenido formado”, la alejan del vínculo entre política y estética desarrollado por la mayoría de vertientes y tradiciones del arte de izquierda del siglo XX, en el cual los modos de adhesión de la estética a programas políticos implicaban una sumisión de la primera a los dispositivos, instituciones e ideologías de los segundos.

A través de la lectura de Rancière y de otros ideólogos de la reconceptualización de la política de la estética, la DC se aleja del paradigma construido en torno a pensamientos como el de Gramsci, Brecht o el arte político y “comprometido” de los 60s, para proponer modos de

politización estética coordinados con filosofías posthegemónicas y postestructuralistas, cuyos principales postulados se imbrican a la vez con características de las transformaciones y períodos históricos del campo social y político, así como las del propio campo artístico.

Danza Contemporánea: De Lo Revolucionario a Lo Democratizador

¿Porqué hablar de una danza revolucionaria o de un espíritu revolucionario en la danza?

En primer lugar esta pregunta nos lleva a considerar dos cosas: la primera atañe a la relación de la danza con la izquierda; la segunda al pensamiento que sobre el cambio social y la transformación del mundo están presentes en los orígenes revolucionarios de esta danza.

Como ya vimos, la influencia de autores como Foucault o Rancière aproxima la política de la estética a las búsquedas por transformar la distribución hegemónica de lo sensible. Esto implica una desconfianza hacia las vías institucionalizadas de la política, hacia la política gubernamental y partidaria, y hacia la burocratización de los procesos de cambio. Esta reconceptualización, se produce al mismo tiempo en que el arte se debate entre la búsqueda de su potencia revolucionaria, y la vieja consigna característica del arte político de los 60s de un *arte para la revolución*.

Afirmar que estamos ante la reemergencia de un arte revolucionario, implica observar cómo el pensamiento sobre la micropolítica y sobre la política de la estética, desconfía del cambio progresivo producido dentro de los marcos culturales dados, proponiendo revolucionar e interrumpir el régimen sensible hegemónico. Esto es lo que aleja a la danza de “la política” institucional, y la conecta con estrategias y pensamientos impolíticos, es decir, con la necesidad de transformar el concepto de lo político, de recuperarlo de su cooptación por parte del aparato institucional-gubernamental-burocrático de “la política” y sus formas de gobierno.

El interés de esta disertación es indagar en la paradoja que consiste en que la energía revolucionaria de la DC - no alineada con proyectos revolucionarios macrosociales, y que busca su accionar político de formas no reconocidas por “la política” -, acaba por ser en cierta medida funcional al régimen hegemónico sensible, al neutralizarse su accionar por las propias instituciones artísticas que posibilitan (financiando) y a la vez capturan, la creación y pensamiento artístico.

Si las antiguas modalidades de adhesión a partidos o proyectos ideológicos propias de las formas institucionalizadas de la política, habían neutralizado luego de los 60s, la potencia revolucionaria de las vanguardias de inicios de siglo XX y del 68', en el presente es tanto el neoliberalismo, como gobiernos de izquierda que se han moderado al llegar al poder – el caso del PT en Brasil y del FA en Uruguay -, los que cooptando y financiando al “arte revolucionario”, acaban por colaborar a la esterilización de sus herramientas para interrumpir y transformar el mundo.

Podría decirse que de forma bastante similar al proceso de moderación que sucedió al ascenso de las izquierdas latinoamericanas – que pasaron de revolucionarias a progresistas y más tarde a aliadas de fuerzas neoliberales -, la danza contemporánea pasó de querer ser revolucionaria a querer ser democrática, siendo funcional no a los objetivos de socialización y disolución del poder político en lo social, sino a su mera burocratización e institucionalización. Este análisis implica concluir que lo que le pasó a la cultura durante la democracia, fue algo parecido a lo que le pasó a la cultura democrática durante las cuatro últimas décadas en América Latina: junto a la estabilización de sus formas de gobierno se produjeron procesos de burocratización y vaciamiento de su potencia política.

El pasaje de la DC de revolucionaria a democrática, está pautado entonces por las contradicciones entre su proyecto de revolución de lo sensible – afectando a la vida cotidiana y a los regímenes de sensibilidad contemporáneos –, y su funcionalidad en tanto agente para la reproducción de instituciones de la cultura hegemónica, siendo difícil deconstruir desde dentro de ellas sus lógicas de poder.

Por eso, es comprensible que la forma de seguir siendo política de la DC sea la impolítica; que la redefinición de su “ser de izquierda” se intentara desde las concepciones rancerianas-postfoucaultianas de la política de la estética; y que su principal blanco fuera el régimen hegemónico de lo sensible. Detengámonos un poco en estas cuestiones.

¿Qué Estética y Qué Política? Danza e Izquierda: Examinando Los Cimientos De Una

Nueva (De)construcción

As pessoas sem imaginação estão sempre querendo que a arte sirva para alguma coisa. Servir. Prestar. O serviço militar. Dar lucro. Não enxergam que a arte é a única chance que o homem tem de vivenciar a experiência de um mundo da liberdade, além da necessidade. As utopias, afinal de contas, são, sobretudo, obras de arte. E obras de arte são rebeldias. A rebeldia é um bem absoluto. Sua manifestação na linguagem chamamos poesia, inestimável inutensílio. As várias prosas do cotidiano e do(s) sistema(s) tentam domar a megera. Como o radical incômodo de uma coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê. Pra que por quê? (Paulo Leminski *O indispensável in-útil*)⁵⁷

Aunque la pregunta formulada en el título parece haber sido hecha mil veces, no es posible eludirla asumiendo que las relaciones entre estética y política, y entre danza contemporánea y política, pueden ser dadas por hecho. Tampoco son generalizables estas relaciones a cualquier espacio y temporalidad. Reproches de irrelevancia y la propia búsqueda del sentido (y los sentidos) de la DC, señalan que aún es necesario pensar en estas relaciones y operar sobre ellas.

57 Citado en <<http://www.um.lote24hs.net/julia/p-a-u-l-o/>>.

En referencia al primer binomio (estética y política), el francés Jacques Rancière ofrece una contribución que ha impactado en los modos de pensar las formas y contenidos de un “arte político”. En *The Politics of Aesthetics*, el autor señala que el concepto de “arte comprometido” es vago, tanto en términos políticos como estéticos. Rancière argumenta:

An artist can be committed, but what does it mean to say that his art is committed? Commitment is not a category of art. This does not mean that art is apolitical. It means that aesthetics has its own politic, or its own meta-politics (...) there are politics of aesthetics, forms of community laid out by the very regime of identification in which we perceive art (hence pure art as well as committed art). Moreover, a “committed” work of art is always made as a kind of combination between these objective politics that are inscribed in the field of possibilities for writing, objective politics that are inscribed as plastic or narrative possibilities. The fact that someone writes to serve a cause or that someone discusses workers or the common people instead of aristocrats, what exactly is going to change regarding the precise conditions for the elaboration and reception of a work of art? Certain means are going to be chosen instead of others according to a principle of adaptation. The problem, however, is that the adaptation of expression to subject matter is a principle of the representative tradition that the aesthetic regime of art has called into question. That means that there is no criterion for establishing a correspondence between aesthetic value and political virtue. There are only choices (61).

La especificidad de la política del arte consiste entonces en un replanteamiento del espacio simbólico y material y en las *decisiones* que se toman en relación a lugares e identidades; en el reparto de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, en lo identificado como ruido o como discurso; en lo que Rancière llama la *distribución de lo sensible*.

... the relationship between aesthetics and politics consists in the relationship between this aesthetics of politics and the politics of aesthetics – in other words in the way in which the practices and forms of visibility of art themselves intervene in the distribution of the sensible and its reconfiguration... (*Aesthetics and Its discontents* 25).

Arte y política están ligados en tanto formas de presencia de cuerpos singulares en un espacio y tiempo específicos. Pero ¿cuáles son las decisiones y reparticiones de lo sensible a las que apunta actualmente el arte contemporáneo?

En *Aesthetics and its discontents*, Rancière observa que en el presente han caducado y resultan anacrónicas tanto la utopía estética como el radicalismo artístico y su capacidad de realizar transformaciones sobre las condiciones de existencia colectiva. El autor distingue entre dos grandes concepciones propias de la actual idiosincrasia “post-utópica” del arte y las asocia – quizás exagerando un poco en su generalización – a diferentes grupos sociales ligados al arte.

La primera – la utópica - se debe sobre todo a filósofos e historiadores del arte que reivindican la posibilidad de extraer las creaciones y búsquedas artísticas de las utopías estéticas de la nueva vida, que las amenazan o comprometen tanto en proyectos totalitarios como en la estetización comercial de la vida: “art’s radicality here, then, is the singular power of presence, of appearing and of inscription, the power that tears experience from ordinariness” (*Aesthetics...* 19). Esto puede interpretarse de dos modos: viendo en el poder singular de la obra la esencia de un ser-en-común anterior a las diferentes y variadas formas de política; o radicalizando la idea de lo “sublime”, afirmando así un abismo irreducible entre la idea y lo sensible.

La segunda concepción que Rancière identifica como “arte radical” es popular entre artistas y trabajadores de la cultura (curadores, críticos, directores de galerías, etc.) quienes en lugar de contrastar radicalismo artístico y utopía estética, intentan mantener a ambas a una distancia semejante, reemplazándolas por la proclamación de una nueva modestia del arte, no sólo en su (in)capacidad de transformar al mundo sino también en relación a la singularidad de sus objetos. Según esta visión:

...art is not the founding of a common world through the absolute singularity of form; it is a way of redisposing the objects and images that comprise the common world that is already given, or of creating situations apt to modify our gaze and our attitudes with respect to this collective environment. Such micro-situations, which vary only slightly from those of ordinary life and are presented in an ironic and playful vein rather than a critical and denunciatory one, aim to create or re-create bonds between individuals, to give rise to new modes of confrontation and

participation. The principle of so-called relational art here is exemplary...
(*Aesthetics*...20).

Lejos de decidirse por una u otra, Rancière las analiza como dos líneas que buscan deshacer la alianza entre radicalismo artístico y radicalismo político: alianza llamada con el nombre de “estética”. El autor intenta así reconstruir la lógica de la relación estética entre arte y política de la que ésta deriva. “Arte” - y podríamos decir “danza” - no sería desde esta perspectiva el concepto que unificaría las diferentes artes sino que es el dispositivo que las hace visibles. Según esta premisa “arte contemporáneo” es un nombre para aquel dispositivo que ha tomado ese lugar y función. Lo que el término “arte” designa en su singularidad según Rancière, es el marco de un espacio de presentación por el cual los elementos artísticos son identificados como tales. Y lo que liga la práctica del arte a la pregunta por lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un espacio-tiempo específico: una suspensión con respecto a las formas ordinarias de experiencia sensorial.

Según esta línea de pensamiento el arte no es político, en primera instancia, por los mensajes y sentimientos que transmite en relación al estado o acontecimientos del mundo. Tampoco por el modo en que decide representar las estructuras o grupos sociales, sus conflictos e identidades. Es político por la propia distancia que toma con respecto a estas funciones; por el tipo de espacio y tiempo que instituye; y por el modo en que enmarca este tiempo y habita este espacio (*Aesthetics*... 23).

Sin embargo su conceptualización no está exenta de problemas, ya que Rancière considera que si bien no se ha producido una “estetización” de lo político en la era moderna (porque la política es estética en sí misma) “the autonomization of aesthetics as a new nexus

between the order of the logos and the partition of the perceptible is part of the modern configuration of politics” (*Disagreement* 58).

Rancière nos sugiere reconocer, tanto en el escenario lineal de la modernidad y posmodernidad, como en la oposición entre arte por el arte y arte comprometido, una tensión originaria y persistente entre dos grandes políticas de la estética: la política del volverse-vida del arte, y la política de la resistencia de la forma. La primera – que constituye una de las principales raíces de la DC y que es retomada con fuerza en la contemporaneidad - identifica las formas de la experiencia estética con formas de vida alternativas a las ofrecidas por el capitalismo, y a su finalidad como ligada a la construcción de nuevas formas de vida en común, negando de este modo la separación de las mismas. La segunda encierra la promesa política de la experiencia estética en la propia separación del arte. Sin embargo Rancière dice:

There is no art without a specific form of visibility and discursivity which identifies it as such. There is no art without a specific distribution of the sensible tying it to a certain form of politics. Aesthetics is such a distribution. The tension between these two politics threatens the aesthetic regime of arts. But it is also what makes it function (*Aesthetics...* 44).

Ambas necesitan por lo tanto ser consideradas de manera conjunta, esfuerzo que las próximas páginas intentarán performar. Antes cabe considerar lo planteado por Slavoj Žižek cuando en el propio epílogo de *The Politics of Aesthetics*, reflexiona sobre las implicaciones del pensamiento de Rancière en un contexto signado por una gran desorientación de la izquierda, que parece incapaz de desprenderse de su melancolía (*Brown Politics Out...*) aferrándose así a proyectos políticos desacompasados con las características de la sociedad global y post industrial actual.

Žižek argumenta que para encontrar nuevas formas de resistencia es necesario atender a las manifestaciones alternativas de lo político que ya han comenzado a emerger. En 2004, y

como adelantándose a eventos como los del 2009 en Tiananmen, Arab Spring, 11M, Occupy Wall Street o Black Lives Matters, Žižek pregunta:

Is not precisely the “postmodern” politics of resistance permeated with aesthetic phenomena, from body-piercing and cross-dressing to public spectacles? Does not the curious phenomenon of flash-mobs stand for the aesthetic-political protest at its purest, reduced to its minimal frame? People show up at an assigned place at a certain time, perform some brief (and usually trivial or ridiculous) acts, and then disperse again – no wonder flash mobs are described as being urban poetry with no real purpose. Not to mention, of course, cyberspace which abounds with possibilities of playing with multiple (dis)identifications and lateral connections subverting the established social networks... (79).

¿Qué potencialidades y qué desafíos develan estas formas contemporáneas de la estética?

Pol/éticas Del Cuerpo y Heterotopías Por Venir

Considerando estas posibilidades ya emergentes (y urgentes) de acción política alternativa señaladas por Žižek y transponiéndolas al lenguaje de la danza podemos preguntar: ¿Qué especificidades tiene ésta como lenguaje artístico a la hora de pensar *su* política? ¿Qué modos de diálogo y producción filosófica (teórica) produce la danza? ¿Cómo pensar la relevancia y potencia política de su pensamiento del cuerpo? ¿Por qué el cuerpo (y en este caso un arte que trabaja desde él) está casi siempre supeditado a modelos de traducción que eliminan la singularidad de sus modos de pensamiento, para ajustarse a modelos de intelección o expresión provenientes del lenguaje verbal o de los marcos de interacción socio-política normativizados?

Si por un lado epistemologías, metodologías y técnicas cartesianas, y por otro prácticas corporales disciplinares, han asociado la evolución de la danza a tradiciones anti-intelectualistas, el enfoque de Rancière (entre otros autores) nos acerca a modos de pensamiento que apuntan a la danza como un espacio potente para la proposición y materialización de relaciones *otras* de existencia, experiencia, sensibilidad y pensamiento.

Mediante sus procesos de investigación, la danza contemporánea inventa constantemente nuevas relaciones, desestabilizando o reafirmando la distribución del régimen de lo sensible a través de la experiencia corporal, aspecto que revela la necesidad de analizarla desde un marco material, así como desde una filosofía que entiende a la experiencia como única esencia posible, acercándonos a la tradición fenomenológica.

Acompañando los cuestionamientos formulados desde la filosofía continental, la semiótica, la literatura, la música, la crítica cultural, etc., la danza contemporánea y conceptual se inicia en los 60s y continúa en los 2000 una serie de desestabilizaciones performativas, que sin pretensión de clausura abren preguntas que conciernen al individuo, al arte, a la estética, al cuerpo, al pensamiento, a la sociedad, al lenguaje, etc.

El término “danza conceptual” nacido en los 90s europeos – no casualmente mientras USA veía sus ideales democráticos ser cooptados progresivamente por el neoliberalismo -, no se refiere a propuestas coreográficas que intentan “aplicar” en la escena conceptos ya creados por la filosofía o las teorías. Aunque paradójicamente la contaminación con marcos teórico-filosóficos provenientes de otras disciplinas es evidente – como prueban las referencias que aparecen constantemente en obras, marcos teóricos de proyectos, blogs y páginas webs de artistas –, la conceptual es una danza que busca producir pensamiento, participando del diálogo intertextual con un aporte singular, formulado a través de cuerpos en relación y cuerpos en acción. Es por lo tanto un pensamiento fenomenológico que no está obligado – a diferencia de la producción filosófica – a estructurarse de acuerdo al lenguaje verbal. Esta danza-pensamiento es capaz de inventar nuevos lenguajes y racionalidades sensibles, de explorar y explotar lo perceptivo integrando lo sensorial, lo conceptual y lo fenoménico. Esto constituye su potencia y también la dificultad de hablar de ella, enfrentándonos a vencer las resistencias que automáticamente surgen

al aproximarnos a lo des-conocido o irreconocible, inventando un lenguaje para hablar al borde de lo in-decible que no obstante resulta experimentable, y por ende puede quizás intervenir en la distribución hegemónica de lo sensible.

El presente está sin embargo cargado de la necesidad de una crítica al pensamiento que hasta aquí presenté sobre danza, estética y política, que hoy opera como un consenso en el campo del arte contemporáneo. Esta necesidad se explica por un lado por la crisis de la política, que demanda una urgente reinvención de modos alternativos de acción y transformación. Por otro, por una crisis en el sistema artístico y en la “función social del arte”, un concepto con mucha historia que ha sido pensado por todas las ramas teóricas y estéticas del siglo XX, y que es además retomado por cada uno de los movimientos vanguardistas con intereses sociopolíticos (incluyendo a los formalistas que tienen su propia postura respecto a las características de este rol).

En el presente y desde el concepto ranceriano de política de la estética, el radicalismo del movimiento dancístico que había amenazado con emerger en los 60s en NY, recupera su vitalidad y retorna de modo diferente. Este retorno se da tras procesos de profunda institucionalización y legitimación del arte (y la danza) contemporáneo, que pese a su amplificada consciencia histórica y a su ánimo destructor respecto a las definiciones de “arte”, acaba por organizarse de modo análogo a muchas otras tendencias, estilos o períodos. El segundo marco para este retorno lo proveen cambios profundos en los modos de gubernamentalidad, en el pensamiento sobre la relación entre estado y cultura, y entre arte, política y economía. Estos cambios hacen que para pensar en una danza revolucionaria o emancipadora - que no sólo logre innovar sobre el campo artístico sino intervenir en los cuerpos políticos de la vida social-, sea necesario repensar el campo históricamente, pero quizás esta vez para destruirlo.

Democratizar La Danza, Politizar Lo Sensible: Entre La Rebeldía Cotidiana, El Fin De La Danza y La Coreografía Expandida. Reimaginando La Historia Desde El Presente

Hacia Atrás

“La sociedad mundial es el teatro del arte afectivista”
Brian Holmes

“Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and the access to the archive, its constitution, and its interpretation”.
Jacques Derrida

¿Qué nuevas necesidades, imaginarios sobre sí misma y tácticas de intervención funcionan para la danza a partir de las reconceptualizaciones de la política de la estética abordadas hasta aquí? ¿Hacia donde se dirige el campo después de *agotarse a si mismo?* (Lepecki *Exhausting Dance...*).

En los últimos años han emergido en el campo dancístico reflexiones y preguntas sobre “el fin de la danza”, el fin de la coreografía, o el carácter post-histórico en el que este arte se encontraría. Si el fin de los relatos es uno de los aspectos más característicos de la postmodernidad (Jameson *El posmodernismo...*), estos planteos dialogan con el anuncio de otros fines, particularmente el señalado por Arthur Danto para el arte, según quien éste concluiría como ámbito autónomo fundiéndose con la filosofía (*The death of art*).

Respecto al campo dancístico, mientras algunos se posicionan por este diagnóstico del “fin de” (Hildebrandt) o dialogan con él (Spangberg, Rojo) proponiendo que se trata del fin no de la danza sino de la coreografía, o en todo caso del agotamiento de algunas de sus características, otros sostienen que el concepto de lo coreográfico se ha expandido (Hewitt, Kunst, Spangberg) y que involucra una forma de ver la realidad aplicable a la vida y al cambio social, por lo cual más

que el “fin de” estaríamos al inicio de un proceso en el cual la coreografía retomaría su potencia, abandonando el marco teatral o estético para regresar al campo social.

De la mano de categorías como “no danza” o “danza conceptual”, la DC ha pasado por un período de intenso cuestionamiento sobre su propia historia y sobre sus epistemologías, sobre sus *mediums* expresivos y los límites de su traducibilidad, sobre la relación entre movimiento, técnica y modernidad, y sobre los conocimientos, experiencias y cuerpos que se producen en ella.

Este debate sobre el “fin de” o sobre posibles formas de seguir viva, tiene lugar en el campo dancístico a través de prácticas y discursos que proponen pensar “danza” y “coreografía” como aspectos no evidentemente análogos. Uno de los participantes más entusiastas de este debate es el artista e investigador Marten Spangberg, quien observa que la danza ha sido erróneamente igualada a la coreografía, en una tautología por la cual *el arte de hacer danzas* - parafraseando al título de un clásico de la literatura coreográfica publicado en 1959 por Doris Humphrey -, sería definido por la coreografía y la coreografía sería definida por la danza. Spangberg observa que así como es necesario diferenciar “una casa” de su “arquitectura” - aspecto ya abordado por Rosalind Krauss (*Sculpture in the expanded field*) quien aporta el concepto de “escultura en el campo expandido” en 1979 -, es necesario criticar el modo en que la coreografía ha quedado restringida al campo de la danza. En una conferencia titulada *The performative turn: a spectacle called democracy*, Spangberg propone redefinir coreografía en tanto “conjunto de herramientas a través de las cuales se puede producir y analizar más o menos cualquier cosa” (2011).

Argumentos próximos a éste son señalados en libros como *Social Choreography* (2005) de Andrew Hewitt o *El campo expandido de la creación escénica* (2007) de José Sánchez. Estos

análisis observan la performatividad de la coreografía concibiéndola y practicándola en tanto ámbito expandido y político en sí mismo, que se presenta simultáneamente como cada vez más potente para analizar la vida social. Nos deparamos entonces con reconceptualizaciones del concepto de coreografía, que ponen entre paréntesis los dispositivos que históricamente han regulado los elementos que la definen. Quienes anuncian el fin de la coreografía por un lado - en tanto sería un sistema que captura la energía danzante de los cuerpos -, y quienes piden liberar a la danza de la coreografía para pensar a partir del concepto de “coreografía expandida” por otro, comparten el diagnóstico de que es necesario que cierta potencialidad sea liberada de las estructuras coreográfico-dancísticas que no sólo dan forma a este “arte”, sino que acabaron por esterilizarlo o estetizarlo, es decir, despojarlo parcial o totalmente de su potencia política.

Desde estas perspectivas, la coreografía es pensada no sólo como una *expertise* o campo profesional, sino como un conjunto de competencias que nos permite pensar y organizar cuerpos, tiempo y espacio (y no meramente producir entretenimiento) y por ende, (des)organizar modos de producción, modos de organización, estructuras de poder.

Las habilidades y escalas que la coreografía adquiere según este enfoque son compatibles con lo que los organizadores de la conferencia *Expanded Choreography: Situations. Movements, Objects...* escribían para su edición del 2012 en Barcelona. El texto editorial describía de este modo el proceso por el cual la coreografía se emancipa cada vez más de la danza:

Choreographers are experimenting with new models of production, alternative formats, have broadened out the understanding of social choreography considerably and are mobilizing innovative frontiers in respect of self-organization, empowerment and autonomy. Simultaneously, we have seen a number of exhibitions in which choreography is often placed in a tension between movement, situation and objects. Choreography needs to redefine itself in order to include artists and others who use choreographic strategies without necessarily relating them to dance. At the same time, it needs to remain inclusive of choreographers involved in practices such as engineering situations, organization, social choreography and movement as well as expanding towards cinematic

strategies, documentary and documentation and rethinking publication, exhibition, display, mediatization, production and post-production. In short, choreography is currently experiencing a veritable revolution. (MACBA 2012 citado en Hildebrant *The end of choreography*).

Esta revolución es analizada en tanto agotamiento en *Exhausting Dance...* (2006) libro en el que Lepecki da cuenta de operaciones estético políticas que desde la intersección de danza y filosofía, perciben cómo las concepciones occidentales de la coreografía emergieron como una “peculiar invención de la modernidad temprana, en tanto tecnología que crea un cuerpo disciplinado para moverse de acuerdo con los comandos de la escritura” (6). La quietud es propuesta dentro de este marco, un modo de resistir la demanda neoliberal de movimiento constante al mismo tiempo en que puede hacer emerger subjetividades inesperadas.

En un artículo casi contemporáneo al libro y desde un enfoque que también separa coreografía de danza en términos analíticos, Lepecki analiza ésta última en tanto “aparato de captura” (*Coreopolítica..*) aplicando conceptos del planteo deleuziano sobre la nomadología al campo de la danza y al análisis político de sus implicaciones y consecuencias. Si bien afirma que la coreografía ha operado históricamente en tanto agente de captura, este enfoque nos permite pensar en sus posibilidades de su desterritorialización; posibilidades que Lepecki analiza contrastando los términos de coreopolítica y coreopolicia (distinción que a su vez toma de Rancière).

Desde Lepecki pasando por Spangberg, Hildebrant y otros interesados en dar esta discusión, parecería posible pensar en que quizás el “fin de la coreografía” sea simultáneamente su futuro (Hildebrant *The end of choreography*). El alejamiento de las nociones establecidas de la danza, sus habilidades técnicas y el desinterés por definir causalidades entre conceptualización, producción, expresión y representación, caracterizan a la danza

contemporánea y a la vez acompañan el creciente protagonismo de la coreografía en una sociedad organizada cada vez más en torno a movimiento, subjetividad e intercambio inmaterial.

Entre La Historización Crítica Del Vanguardismo y Su Renovación: ¿Retomando o Saliendo De La Vía Vanguardista?

¿Estamos ante el verdadero fin de la danza o ante un nuevo anuncio de su fin? Es pertinente recordar la sensación de “se acabó la danza” que reinaba entre los detractores – tanto los balletómanos, los tradicionalistas o modernistas - de la danza postmoderna estadounidense cuando ésta emergía a fines de los 60s. Caracterizándose por explorar el “movimiento como tarea” o “movimiento cotidiano” (“tasklike movement” o “daily movement”), los inicios de la DC están marcados por el intento de practicar (no)técnicas y explorar tácticas para eliminar la distancia que el virtuosismo y la especialización hacían mediar entre arte y vida, entre cuerpos de la danza y cuerpos comunes, entre estética y política. Libros como *Democracy's Body* (Banes 1983), *Terpischore in Sneakers* (Banes 1987), *Greenwich Village* (Banes 1993), *Sharing the Dance* (Novack 1990) o *Judson Church Performative Traces* (Burt 2006), dan cuenta de esto.

En 1966 junto a la icónica *Trío A* de Yvonne Rainer, se inaugura un gesto que toma protagonismo en el campo de la danza y se mantiene por lo menos durante unos 40 años, alineando a la DC con las vertientes duchampianas y warholistas que fueron determinantes para las artes visuales de décadas anteriores.

La revolución estética y conceptual que supuso dicho momento, inauguró simultáneamente importantes paradojas en torno a las cuales la danza se organizó en tanto lenguaje artístico o disciplina estética. Una de estas paradojas consiste en que al mismo tiempo en que se proclamaba una profundización de la fusión entre arte y vida, aparecían dos características que impedirían que ésta se llevara a cabo.

Por un lado, y pese a la apuesta de la danza contemporánea por el saber del cuerpo, por la fenomenología, por priorizar lo sensorial sobre lo formal y por basar en la experiencia sus principales modos y métodos de conocimiento, la danza conserva el formato de obra escénica como unidad de producción y comunicación. Aunque esto es relativo - ya que al caracterizarse por el pluralismo, la DC permite que haya artistas no interesados en la creación escénica y dedicados a explorar espacios y prácticas alternativas -, es innegable que en términos de recursos, audiencias y presencia mediática, la producción de obras u espectáculos organiza al campo. Nos encontramos entonces con un primer problema del campo dancístico consistente en que la DC buscaría la disolución de la danza como saber especializado para democratizarlo, pero manteniendo el formato de obra de arte, unitaria y espectacular, así como muchas de las convenciones de creación y (re)presentación tomadas del mundo del espectáculo, tendiendo por lo tanto a una manutención de los supuestos básicos de sus convenciones teatrales.

Por otro lado, y considerando que el proceso de unificación de arte y vida supondría una disolución de la figura del artista, la desmercantilización de su obra y del espectáculo en sí mismo, la DC apuesta desde Judson a una despersonalización, desprofesionalización y deseconomización del campo, lo que implica cierta desidentificación y des-especialización del mismo.

Esta búsqueda de una energía creativa anónima, pedestre, común o cotidiana, es sin embargo cooptada por un mercado e industrias culturales en ascenso, que pasando por importantes transformaciones adquiere mayor fluidez y abre la creación artística al juego de la libre competencia, que pasa a incidir fuertemente en la organización del campo artístico. La neoliberalización del financiamiento de la cultura, tiene consecuencias sobre los modos de poder

que en determinado campo cultural se reproducen o se resisten, y que por ende afectan tanto a las formas como a los contenidos de productos y experiencias culturales y dancísticas.

Aunque sería interesante analizar las condiciones y relaciones materiales de producción que rodean a la política de la estética en la contemporaneidad, cabe observar que una consecuencia de la neoliberalización del campo cultural y la dispersión del mismo en artistas freelance e “independientes”, obstruyó el proceso de desubjetivación que podría haber sucedido a la revolución judsoniana, y dio paso en cambio, a una reafirmación del artista como sujeto protagónico y un regreso – en otros términos – del personalismo al medio artístico. La DC pasaría entonces a estar basada en una subjetividad ya no impersonal, transitiva o pedestre, sino comercializable en forma de artista-marca; una subjetividad postmoderna, que será la base de las nuevas técnicas dancísticas ubicadas dentro del campo “contemporáneo”.

La coreógrafa e investigadora Paz Rojo, analiza en un texto inédito, cómo a fines de los 60s la improvisación aparece como forma coreográfica asistemática y vinculada con movimientos emancipatorios - desde la cultura hippie, psicodélica a los imaginarios utópicos del 68’ - cuyo propósito era “liberar al sujeto danzante de la técnica generalizada de la coreografía y sus jerarquías, es decir, la emancipación del sujeto respecto a las características homogeneizadoras de la sociedad de entonces” (Rojo s/f).

Este movimiento antivirtuoso por un lado, y de-subjetivante por otro, hace aparecer la promesa de otros cuerpos (Gigena “Promesa de otros cuerpos”) pero también de una subjetividad impersonal que podría dar forma a modos alternativos de comunidad. Sin embargo, nos encontramos con la paradoja anunciada al principio: coexistiendo con el pensamiento por el cual la danza se comunalizaría, se cotidianizaría y se pedestrianizaría, se encuentra el pensamiento que entiende al movimiento en tanto “autónomo”, y que como señala Rojo, afirma que al no

comprender un lenguaje, significación o producción de significados concretos, reclama para sí una relación sin mediación ni identidad.

Sobrevive de esta forma un apego al conocimiento del cuerpo que genera cortocircuitos a la hora de querer traducirlo al lenguaje escénico o al conceptual-verbal. Si resulta difícil pensar qué modos de conceptualización puede un cuerpo, más desafiante resulta preguntarnos qué modos de comunicación pueden inventarse para la transmisión del pensamiento del cuerpo.

Para comprender qué políticas del sujeto y del lenguaje operan en la DC, es necesario observar cómo el problema del cuerpo y el problema del campo artístico son, si bien diferentes, parte de un mismo paisaje teórico e histórico que muestra complejas yuxtaposiciones entre modernismo, post-modernismo y postmodernidad, en tanto movimientos filosóficos estéticos internos y que trascienden el campo dancístico. En medio de contaminaciones y traducciones entre “danza moderna”, “danza postmoderna” o “danza contemporánea”, vemos cómo la DC reclama la autonomía de las relaciones sociales respecto a las estructuras de poder; la autonomía del movimiento respecto del disciplinamiento de los cuerpos, la autonomía de la experiencia respecto a la representación. Sin embargo, simultánea y performativamente, dicha reivindicación se hace preservando y defendiendo la autonomía del campo artístico, que en definitiva acabaría por obstruir la realización de las primeras.

¿Qué conclusiones emergerían si repensáramos la historia de este movimiento? En uno de los textos más clásicos sobre el surgimiento de la danza contemporánea o postmoderna – *Terpischore in sneakers* – Sally Banes, crítica e investigadora de la época, señala las múltiples confusiones provocadas por el hecho de que la danza moderna histórica nunca fue realmente modernista. Dice Banes:

De allí que, en muchos aspectos, la danza posmoderna funciona como un arte modernista. Esto significa que la danza posmoderna vino después,

cronológicamente, de la danza moderna (por lo tanto “pos”) y, como el posmodernismo en otras artes, fue danza anti-moderna. Pero como “moderno” en la danza no significó “modernista”, ser anti-moderno en la danza no fue, en absoluto, ser animodernista. En realidad fue completamente lo opuesto. La danza posmoderna analítica de los ’70 particularmente, mostró preocupaciones modernistas y se alineó con las consumadamente modernistas arte visual y escultura minimalista. Incluso hay aspectos de la danza posmoderna que encajan con las nociones posmodernistas (en otras artes) de pastiche, ironía, juego, referencia histórica, uso de materiales vernáculos, continuidad de las culturas, interés más en el proceso que en el producto, ruptura de los límites entre diferentes formas artísticas y entre arte y vida, y nuevas relaciones entre artista y audiencia. Algunas de las nuevas tendencias de la danza en los ’80 están más cercanamente asociadas a los intereses y técnicas del posmodernismo en las otras artes, especialmente la del pastiche. Pero si se llama a la danza *posmoderna* de los ’60 y ’70 *posmoderna*, y a la nueva danza de los ’80 *posmodernista*, la confusión probablemente no merecería esta escrupulosa precisión. (Citado en Tambutti *Traducciones...* 142).

La autora diferencia algunas etapas de las primeras décadas de la danza posmoderna; más *analítica* en los 70s, a continuación una etapa más *metafórica y metafísica*, y ya sobre los 80s el *renacer del contenido*. Banes señala que los primeros coreógrafos posmodernos entendieron que su tarea sería la expurgación y la mejora de la danza moderna histórica, la cual había hecho ciertas promesas respecto al uso del cuerpo y a la función social y artística de la danza, que no se habían concretado. Por el contrario la institución de la danza moderna se había desarrollado como una forma de arte para intelectuales, más distanciada de las masas que el ballet” (Banes en Tambutti *Traducciones...* 143).

En el texto ya citado, Banes afirma que las coreografías de los primeros posmodernos no eran simples análisis de formas sino apremiantes reconsideraciones del medium. La naturaleza, historia y función de la danza, así como su estructura, fueron los temas de la indagación posmoderna en la que prevaleció un espíritu de rebelión transgresora y lúdica, que prefiguró las sacudidas políticas y culturales del final de la década. El momento de ruptura se produjo, aproximadamente, de 1960 a 1973 y fue en los primeros ocho años cuando se observó un

estallido de formas y definiciones, y se establecieron los temas más importantes de la danza posmoderna: las referencias a la historia, los nuevos usos del tiempo, espacio y cuerpo, y los problemas de la definición de la danza. El historiador de la danza Ramsay Burt señala:

... como en otros períodos de la danza euroamericana, en los '60, cuando la técnica parecía lo único importante, los coreógrafos se opusieron a ello. Pero a diferencia, por ejemplo, de los coreógrafos románticos de 1830 a 1840, su respuesta no fue enfatizar la expresión por sobre la técnica. Por el contrario, quitaron ambas del terreno de la danza mediante la noción de lo pasajero, manifestada metafóricamente en la “puesta de una sola noche” (un reconocimiento de la naturaleza efímera de la danza) – en oposición a tomar las danzas y mantenerlas en un repertorio – y, aún más, mediante el método de improvisación por el cual la danza es creada en un momento e inmediatamente desaparece. En los '80 este impulso se revierte. El espíritu es el de supervivencia. (...) Sospecho que esto es, en parte, una respuesta a las demandas económicas determinadas por los comités de gira, productores y agencias de subvención; pero, ciertamente, esto es también parte del proceso de volverse un coreógrafo establecido. Ahora, la coreografía demanda esfuerzo, habilidad y resistencia. Cuanto más lugar ocupa la danza en ella, más valiosa parece; en contra de la filosofía del “menos es más” de la danza posmoderna analítica (Burt en Tambutti *Traducciones...* 150-151).

Es así que la frugalidad de los 70s, cede paso a los valores de la *american life* adaptados a la era Reagan. Sin embargo en *Judson Church Performative Traces*, Burt le reprocha a Banes identificar excesivamente a los artistas de los 60s como defensores o representantes de la democracia, mientras que él encuentra relaciones más evidentes de ese movimiento con el anarquismo. Burt señala que “los ataques vanguardistas al arte son ataques a la única institución sobre la cual los artistas tienen alguna influencia” y critica al planteo de Banes:

El modo en que Banes ha utilizado el término vanguardia parece no incluir las ideas controvertidas con las que Rainer misma asoció el movimiento. Si Susan Sontag consideró a aquellos bailarines involucrados con el Judson Dance Theater como “neoduchampianos” y “dadaístas”, Banes entendió que la danza postmoderna no era anti-danza como tal, y sostuvo que “La danza post-moderna llegó después de la danza moderna (por eso post -) y, como el postmodernismo de las otras artes, era danza anti-moderna. Ya que el término “moderno” en la danza no significa modernista, hablar de danza antimoderna no era bajo ningún concepto ser anti-modernista. En realidad era exactamente lo contrario. La danza analítica

posmoderna de los setenta, desplegó en particular estas preocupaciones modernistas y se alineó a sí misma detrás del modernismo consumado de las artes visuales, es decir, la escultura minimalista” (Burt en Tambutti *Fichas de cátedra...* 166-167).

Según Burt, Banes no sólo estaba equivocada al creer que la danza moderna de 1920 y 1930 no era modernista, sino que también estaba equivocada acerca del arte minimalista. El autor señala que la aproximación minimalista a la abstracción formalista era más vanguardista que modernista. Es a raíz de esta confusión que tanto Greenberg (*Modernist painting...*) como otros vieron el minimalismo como asalto a los valores que según ellos el arte modernista ejemplificaba.

La crítica de Burt a Banes le reprocha apearse demasiado a la definición del arte moderno que da Greenberg (*Modernist painting...*) cuando en realidad había otros teóricos que pensaban el tema desde perspectivas más cercanas a los artistas de Judson y a las características del campo de la danza (Burt *Judson Dance Theater...* 6). La relectura de la historia que propone Burt consiste en revisar el momento en que la danza europea y la norteamericana se escinden en las narrativas históricas dominantes, proponiendo repensarlas como parte de una misma tradición emergiendo en contextos socio-geo-políticos diferentes.

Sin dudas la danza moderna Grahamiana norteamericana tiene vínculos inextricables con la cultura política estadounidense, con su ideología sobre la libertad y su personalidad democrática; mientras que la europea lidia con la experiencia y herencias no sólo del ballet – del que fue la cuna original – sino también de las guerras y del fascismo que pesaba sobre los cuerpos de la danza moderna alemana y de Europa en su totalidad.

Al igual que resulta necesario repensar la historia de la danza cuestionando los conceptos de modernismo y postmodernismo a la luz de los contextos en los que emergían, es pertinente preguntarnos qué temporalidades y qué traducciones se producen al importarse estas danzas a

países de América Latina, ubicados en una relación periférica o de dependencia cultural respecto a sus lugares de emergencia.

Si el arte moderno y postmoderno no resisten generalizaciones, ni como períodos ni como estéticas, en países como Brasil o Uruguay su historización se complica aún más, pues por un lado existe un modernismo latinoamericano no isomórfico con el europeo o el norteamericano. Pero al mismo tiempo, la llegada de la danza moderna a países como los mencionados se produce de forma casi simultánea con la emergencia y arribo de la postmoderna o contemporánea. Esto hace que más que observarse una evolución de la danza moderna en estos campos locales, se de una superposición de dos importaciones: la de la danza moderna que llega con rezago respecto a sus lugares y tiempos de emergencia; y la de la danza postmoderna, que en un orden mundial ya más globalizado, llega a latinoamerica con menos delay respecto a su aparición en estos centros. Podríamos decir que si el surgimiento de la danza moderna en sus lugares de origen aconteció entre inicios del siglo XX y los años 30s, ésta llegó a países de América Latina en los 50s. Mientras que si la danza postmoderna y contemporánea nace en los 60s, ya está presente e influyendo a los artistas de la danza en países periféricos desde fines de esa década y definitivamente en los inicios de los 70s.

Pero si la danza norteamericana y la europea presentan diferentes contextos políticos y relaciones con el vanguardismo, que hacen que adjetivos como postmoderna o posthistorica deban ser revisados, es necesario considerar que desde inicios del siglo XX en adelante – incluyendo a los 60s y 70s - el proyecto político de las vanguardias latinoamericanas estuvo relacionado con el fortalecimiento de identidades y culturas locales, que intentaban contribuir con procesos de des-subalternización y descolonización.

El proyecto de vanguardismos y de las fuerzas que impulsan la modernización, suponen la continuación de procesos de influencia cultural unidireccional - en el caso de la DC por ejemplos de USA a Latinoamérica -, y no acaban con la postmodernidad, sino que se refundan en el orden global contemporáneo que es legitimado por nuevas élites locales. Estas élites son los artistas transnacionales, que a través de nuevas subjetividades políticas llevan a cabo la reconfiguración de las tácticas político-estéticas del arte para oponerse a los proyectos populistas nacionalistas con los que disputan espacios políticos y estéticos, como vimos en los capítulos uno y dos.

Es posible afirmar que si durante la llegada y emergencia en los 50s de la danza moderna en países como Uruguay, ésta fue recibida por una izquierda artística nacionalista y organizada en apoyo de procesos revolucionarios y antiautoritarios; durante la llegada y desarrollo de la danza contemporánea en los 70s, se hace fuerte la presencia de una emergente cultura política antinacionalista, antipartidaria, global y basada en la lucha contra un neoliberalismo cada vez más transnacional. La transición de una danza para la revolución a una danza revolucionaria describe una transformación que se observa en casi todos los campos artísticos y en el cambio de las culturas políticas de la estética, dentro y fuera del campo político.

Es necesario por ende considerar fenómenos como “las vanguardias” o los signos políticos de la DC situacionalmente. Evidencias de esto aparecen al observar que mientras que las vanguardias en USA o en Europa encabezaban desde mayo del 68 la adhesión a movimientos antiimperialistas y pacifistas que implicaban un pensamiento global y una estética universal, pluralista y “democrática”, en Latinoamérica la ideología democrática se encontraba en los 60s, 70s y 80s con un campo político fuertemente intervenido por fuerzas totalitarias que eran paradójicamente pro norteamericanas. Esto nos exige pensar en cómo, mientras lo que en USA o

Europa eran en los 60s movimientos internacionalistas aliados a ideologías como la democracia y el pacifismo, en AL y por causa de las intervenciones militares y las sucesivas imposiciones neoliberales, lo norteamericano era visto como sospechoso por la izquierda artística de países como Brasil, Uruguay o Argentina.

Este panorama hace que si bien los ideales democráticos de la DC norteamericana fueran cruciales para la formación estética-política de artistas de AL, exista una tensión entre los objetivos y necesidades nacionalistas (mejor representados por la danza moderna de raíz expresionista) por un lado, y el pensamiento global y universalista que con fines democratizadores la DC importa y reproduce durante esas décadas. Las continuidades y discontinuidades entre este período y el presente merecería un capítulo aparte.

Si observamos la historia de campos como el uruguayo en la contemporaneidad, vemos que la danza moderna resistió y resiste a la danza postmoderna o contemporánea, pero no sólo por causa de su rebeldía contra las convenciones estéticas, por su rechazo de la técnica, por su deconstrucción de los mecanismos de la representación, sino también por motivos geopolíticos e históricos que la dejaron asociada al neoliberalismo y al autoritarismo político que USA alimentaba y fortalecía en la región durante sus décadas de emergencia. La danza contemporánea fue así – al igual que muchos otros productos culturales norteamericanos – asociada con el avance de la cultura de consumo capitalista, que en un mapa aún trazado por el imaginario de la Guerra Fría debía ser detenido, aún cuando en sus discursos llamara a la democracia y la libertad.

Esta situación tejió y teje relaciones enormemente complejas sobre la periodización de la historia del campo y tiene implicaciones sobre las subjetividades políticas que las estéticas dancísticas producen y reproducen.

Más allá de estas consideraciones, y como observa la historiadora argentina Susana Tambutti, Judson aportó una reconceptualización de *lo político*, introduciendo conceptos como comunidad y democracia a un campo dancístico que ya había empezado a plantearse la relación entre danza, vida y política.

¿Cuál era la nueva dirección que orientaba a los artistas y los ubicaba en una iglesia comunitaria? ¿Intentaban reposicionar el rol del artista en la sociedad y crear las posibilidades para hacer arte en comunidad? ¿Estábamos ante un pasaje de los discursos individuales a los colaborativos? Y sobre todo ¿podía la danza formar parte y reinsertarse en el colectivo social? Paradójicamente siglos atrás, la danza había salido de la monumentalidad de los palacios para instalarse en los salones burgueses, en el siglo XX, alejándose de los teatros de ópera, buscó el albergue en la naturaleza no contaminada por las ciudades (Monte Verita), ahora una Iglesia Presbiteriana se transformaba en sede de la “reinserción de la danza en la vida” tan ansiadamente buscada por los vanguardistas de principio de siglo. Si bien quizás no se haya producido la tan anhelada reinserción, sin embargo, se puede conceder que los artistas reunidos en este santuario de arte han intervenido activamente en repensar los modos de producción y nuestra comprensión de la danza estableciendo una modificación radical al rechazar los límites impuestos tanto por la teoría como por la práctica de la *modern dance*, de la *Ausdruckstanz*, de los intentos formalistas y, por supuesto, del ballet (Tambutti “Inicio de una post historia...” 7).

¿Qué traería hoy – 40 años después de Judson - este borramiento de los límites tan sincronizado con los objetivos, pensamiento y estéticas no sólo postmodernistas sino vanguardistas?

Considerar la simultaneidad de diferentes factores, estéticas y sus consecuencias, es lo que hace plausible hablar de *danza contemporánea*, término que empleo para comprender de modo no excluyente la evolución tanto del movimiento artístico como su ensamble con momentos sociopolíticos que la determinan estética, filosófica y materialmente.

¿Qué concepciones del cambio social se encuentran en juego en la situación histórica y política delineada hasta aquí?

Es interesante analizar cómo bajo el campo de la DC se desarrollan dos tradiciones paralelamente. Por un lado la que deriva de las influencias que están presentes en el origen

revolucionario de la DC – y consiguen sobrevivir más o menos marginalmente – aproximándola a formas políticas como el comunismo, el autonomismo o inclusive el anarquismo y posicionándola fuertemente contra la autonomización y endogamia del campo artístico, en una búsqueda en la que prácticas y técnicas dancísticas se proponen operar sobre la transformación de la vida (y no sólo del campo artístico). Por otro la que hace de la DC una tradición democrática, en el sentido de aproximarse a los procesos de pacificación, institucionalización y burocratización que viven las democracias a lo largo del siglo XX.

Esta segunda tradición o momento sienta las condiciones de expansión del campo dancístico, sus instituciones y circuitos de circulación y legitimación, tal como se presentan en la contemporaneidad, mientras simultáneamente da cuenta de una crisis y marginalidad de la vertiente más revolucionaria y rupturista de la DC. Esta crisis continúa en el presente, y debe ser contextualizada en el marco de una serie de problemas y contradicciones que afectan al pensamiento y vida democráticas, tanto en el campo artístico como en el político.

En términos de (cultura) política, tras cuatro décadas de recuperación democrática y tras las dictaduras que se esparcieron en la región durante los 70s y parte de los 80s, la promesa que la democracia le hacía a la sociedad y a la política en los 80s, se mostró irrealizada o irrealizable, al menos a través de los medios e instituciones que ella desarrolló a través de gobiernos liberales y de la expansión del neoliberalismo.

En su libro *Politics out of History* Wendy Brown dice

First, the proliferation of rights in liberal democracies in the second half of the twentieth century has been figured by many, across the political spectrum, as a development less of freedom than of an increasingly administered society—a civil society of bureaucratic agencies and a civic currency of proceduralism and litigiousness. Second, the anti-statist, libertarian Right has, of late, claimed for itself the freedom-as-rights discourse, as have those reacting against what they claim to be special rights or protections afforded to disenfranchised minorities. Both kinds of claims make it extremely difficult for liberals and leftists to argue

that rights unequivocally pave the road to enhanced freedom and egalitarianism. Third, liberals have developed an increasing appreciation of an aspect of rights that was formerly considered primarily by Marxist legal scholars: the acontextual formalism of rights means that rights, though universally distributed, often yield greater inequalities in societies in which individuals are unequally situated. In some cases they are as likely to entrench existing powers as to redistribute power. Thus, not only the ontological and epistemological basis of rights but also their concrete function in promoting freedom and equality has been significantly challenged in the last quarter century (12).

Más adelante Brown se pregunta: si la legitimidad de la democracia liberal depende de ciertas narrativas y presuposiciones fundacionales, incluyendo el progreso, los derechos, y la soberanía, ¿qué pasa cuando estas narrativa y asunciones son desafiadas, o simplemente expuesta su función legitimadora? (*Politics...* 15)⁵⁸

How do we live in these broken narratives, when nothing has taken their place?
And how do we conjure an emancipatory future within a liberalism out of history?
If the fabric of (universal) justice premised on the (universal) man of the liberal dream is in tatters, on what do we pin our hopes for a more just society?
(*Politics ...*14).

Vemos los ecos de estas preocupaciones en investigadores como Rojo o Burt, que apartándose del interés por incidir en la política institucional, se interesan e influyen por las “teorías de la insurrección”, las “corrientes de comunización”, o el pensamiento utópico relacionado al marxismo que pasando por Hardt y Negri da lugar a colectivos como *Théorie Communiste*, *Endnotes*, *Tiqqun* o *El Comité Invisible*. En común entre ellos tienen el abandono de la idea de que las relaciones capitalistas serían alteradas sólo después de una ruptura revolucionaria. Es así que se define la revolución como actividad continua, y a la producción de cambio como actividad continuada y sin mediación. En términos de Raoul Vaneigem, una “revolución de la vida cotidiana” (1979) sigue siendo – y quizás es la única - revolución.

58 “If the legitimacy of liberal democracy depends on certain narratives and foundational presuppositions, including progress, rights, and sovereignty, what happens when these narratives and assumptions are challenged, or indeed simply exposed in their legitimating function?” (Brown *Politics...* 15).

Del mismo modo en que se busca reposicionar la noción de *revolución*, según Rojo la “comunización” es una praxis que trata de posicionar de nuevo la noción de *autonomía*, conceptualizada como un proceso que consiste en mantener abierta la no-identidad, en alejarse de la forma-valor capitalista.

Haciendo historia retrospectivamente para identificar los gérmenes ideológicos que ocuparon luego un lugar secundario en el devenir de la herencia de Judson en el campo dancístico, dice Paz Rojo:

Con el tiempo, esta emancipación de la danza fue objeto de una violación por medio de técnicas, que, desde los años 80 hasta hoy, han permitido que el bailarín o coreógrafo vinculara su danza a través de su propia subjetividad. Esto no es necesariamente negativo, sin embargo sabemos que la técnica siempre es producto de determinadas circunstancias. En este sentido, cualquier “técnica” consolida un territorio, cuya producción, determina los modos en los que la danza se sitúa dentro de la producción de las relaciones de su tiempo. De este modo, las doctrinas neoliberales marcan el devenir del territorio del coreógrafo/a, cuya actividad empieza a desplegar una serie de activos (deseos, contactos, redes, intuiciones, afectos) “deviniendo una máquina productiva que genera una constelación de signos, visuales, discursivos y rasgos identitarios que le diferencian de otros y ayudan a su identificación. Es entonces cuando se produce el “sujeto marca”, es decir, se genera una interface capaz de mantener de forma sostenida al sujeto en la esfera pública (Rojo “Dejar de...” 2-3).

La diferencia entre el movimiento que reproduce las lógicas neoliberales, de aquel capaz de desencadenarse a sí mismo, es abordada por Rojo como la diferencia entre

... “coreografías del ser” - herederas del cambio en las técnicas de producción antes mencionadas y que funcionan de acuerdo a un régimen de visibilidad cuyos rasgos son propios de un sujeto adicto a estar, absoluta y eternamente, ocupado con su participación en el mundo - y “coreografías sin ser”, que vincula a aquellas subjetividades que tratan de abandonar las lógicas neoliberales bajo la hipótesis de que la posibilidad del vaciamiento de la coreografía podría liberar al movimiento de la forma-sujeto (“Dejar de...” 3).

Técnicas como el contact y la improvisación, que demandan un hacerse difuso de los bordes del cuerpo (Tambutti *Fichas...*) aportan densidad técnica y cuerpos a estas premisas.

Los paralelismos entre estos planteo y la búsqueda de una política impersonal tal como la plantea por Esposito (*Third Person ...*), merecerían un análisis en sí mismo. Siguiendo a Rojo podemos plantear que interrumpiéndose a sí, mismo el sujeto es capaz de interrumpir la coreografía y junto a ella su subjetividad capitalista, posibilitando según la coreógrafa, el encuentro con su potencialidad subalterna.

Mientras que Rojo enfoca el problema arte y vida, desde el pensamiento sobre el sujeto (o el no sujeto) y su autonomía – dialogando de este modo con autores como Esposito que a través de lo impersonal reelabora elementos clásicos de la teoría política con implicaciones sobre los cuerpos (tal como fue planteado en el capítulo uno de esta disertación)-, podemos analizar estos problemas desde la teoría de campos de Bourdieu, para observar cómo parecería existir una contradicción entre la evolución institucional del campo de la DC y las premisas que le dieron inicio.

Desde esta perspectiva, lo institucional es para la DC un plano dominado por continuidades que en parte obstruyen la efectiva aparición de la energía revolucionaria que la caracterizó en los 60s y 70s, asegurándole como contrapartida la supervivencia del campo artístico, su especialización, su profesionalización y la jerarquización de su autonomía por sobre la de los cuerpos que intentaba originalmente emancipar.

Según lo visto hasta aquí, al rehistorizar el campo de la DC podemos identificar que se confunden y cancelan mutuamente entre sí dos búsquedas: la de la autonomía del arte y la expresión artística por un lado; y la de la autonomía del campo artístico por otro.

Mientras la primera era inspirada por el deseo de libre expresión y crítica a través y desde el arte - lo cual exige flexibilidad para comprender la cambiante función social del mismo y del contexto en el cual actúa –, la segunda se aboca a la preservación y generación de instituciones y

categorías que más que dispersar lo disciplinar en la DC (y a la DC como disciplina), caminan en la dirección de su afirmación. Según esta lógica, la autonomía del arte en tanto modo de conocimiento o de expresión no es compatible con la autonomía del arte en tanto campo artístico o disciplinar (del mismo modo en que el pensamiento sobre la autonomía en la política es incompatible con la defensa de la autonomía de instituciones de “la política” entendida en sentido convencional).

En resumen, bajo el nicho de “danza contemporánea”, el problema arte y vida es pensado en el período de su surgimiento, y desde entonces desde una ideología dancística que rechaza la representación y apuesta al arte como experiencia no mediada y capaz de activar energías micropolíticas con el horizonte de desencadenar procesos emancipatorios. Sin embargo, durante todo este proceso y de forma unánime, hasta la reciente reaparición del problema arte y vida mediante el concepto de “coreografía expandida”, la DC sostiene y defiende su autonomía como campo y como lenguaje, decisión determinante para estructurar sus formas de circulación y de financiamiento en un espiral de creciente profesionalización y especialización, que no obstante tiene como contracara el creciente intercambio con otras disciplinas, fortaleciendo una interdisciplinariedad que legitima su propio estatus como campo de conocimiento. Esto sucede como señala Rojo, en el pasaje de los 70s a los 80s, y se reactiva más tarde cuando a fines de los 90s la danza contemporánea influenciada por la filosofía postmoderna (de Spinoza a Deleuze o Rancière) y por la neurociencia (de Dawkins a Damasio) empieza a apostar a un cuerpo que piensa, es decir a un saber propio del cuerpo cotidiano y no entrenado, revalorizando la experiencia sobre la producción de formas o la performance.

Es a partir de estas coordenadas que la autonomía del saber del cuerpo es reivindicada *junto* (y ya no contra) la autonomía del campo de la danza, arguyendo la especificidad de su

conocimiento, que es producido *por* y contenido *en* este “cuerpo”. Esto que evidencia una enorme contradicción, es aceptado como consenso en el campo dancístico contemporáneo.

Lo que a través de las obras y autores convocados hasta aquí podemos concluir es que la desactivación del sujeto (individual, soberano, personificado) como locus de la experiencia dancística. es una herramienta para el objetivo consistente en que las estructuras disciplinares y simbólicas de la danza pueden dejar de reproducirse a sí mismas, para pasar a buscar la autonomía, ya no del cuerpo individual, sino de los cuerpos. De lo contrario, lo que se autonomiza no es el movimiento ni el pensamiento del cuerpo, sino la danza como disciplina y la coreografía como propietaria del movimiento, realizando así el deseo modernista más que el posmoderno, y revelando la imbricación entre ambos a lo largo de la historia de la danza.

Repensando la historia de la DC como una en la que se solapan y contaminan la búsqueda modernista de autonomización del medio expresivo y del cuerpo o del movimiento, con la búsqueda de autonomía del campo artístico en tanto campo de producción de conocimiento y disciplina, llegamos al presente, en el que dichas contradicciones han quedado irresueltas y poco discutidas, sedimentándose en la historia de forma acrítica, y reproduciendo fórmulas que intentan compatibilizar ambos objetivos sin dar cuenta de las paradojas y conflictos que su simultánea búsqueda implica.

Estas paradojas resultan sin embargo predecibles si nos preguntamos ¿cuánto pueden mantenerse las instituciones que históricamente han servido a la representación (en este caso “la danza”) para intentar disolverlas desde adentro, desde las proposiciones propiamente artísticas? Y en todo caso ¿qué es lo propiamente artístico?. ¿No implica esta disociación un pensamiento dicotómico entre forma y contenido?

Es curioso que la evolución de la revolución anunciada por Judson - que involucraba esta fusión entre arte y vida (profundizada en el plano estético) - haya tenido efectos contrarios a los que buscaba su propia lógica. Visto en retrospectiva, es llamativo como la apuesta de Judson sirvió en cambio para relegitimar la especificidad de lo artístico-dancístico, pese a los fundamentos político-ideológicos del movimiento y a los intentos de desprofesionalizar y desmercantilizar sus prácticas.

Esto da lugar a una danza contemporánea que ha desestimulado la homogeneización de sus formas y técnicas, pero ha consolidado todo un sistema de marcas de artista, ha reestructurado los circuitos de legitimación para adaptarlos a cierta lógica neoliberal de competencia entre personas y entre proyectos, y ha hecho de la fragmentación o ausencia de consensos estéticos en el campo artístico una nueva ideología a la que también podríamos considerar un conjunto de *técnicas* o tecnologías, adaptadas a los tiempos post-históricos pero funcionales a la continuidad del vanguardismo en el campo artístico.

Es llamativo cómo esto ha ocurrido mientras el campo de la danza se afianzaba cada vez mas sobre un discurso sobre el cuerpo, expresando un enorme interés por sus experiencias, sus afectos, sus relaciones, sus modos específicos de pensar. En otras palabras, si el pensamiento de la DC ha jerarquizado la experiencia democrática de los cuerpos en el plano discursivo; en el plano pragmático e institucional ha priorizado (o al menos mantenido) a la representación, al espectáculo, al lenguaje y a la especialización de sus saberes, capturando para los cuerpos de los bailarines las potencialidades que prometía democratizar como base de su programa estético-político.

Paralelamente y acompañando a este movimiento podríamos decir que si durante pleno avance del liberalismo en las últimas décadas del siglo XX la lucha era por el cuerpo

democrático y soberano cuya experiencia era coherente con la disolución de los límites entre arte y vida; en el momento actual neoliberal es “el cuerpo”, en tanto ente fetichizado y refundante de la fuerza del individualismo, el centro de la biopolítica en la que da sus pasos la danza, y la política.

Revisar estas estructuras ideológicas - determinantes sobre las idiosincrasias estéticas y procedimentales de los artistas de la danza contemporánea - es necesario a la luz del modo en que ellas han esterilizado las potencialidades políticas que prometían en su momento de mayor efervescencia.

La energía revolucionaria colectiva que supuso Judson en tanto momento fundacional de la DC, fue sucedido por una atomización de la creación artística en propuestas individuales, que más tarde pasarían a apoyarse y a consolidar un circuito de sponsors y consumidores en un mercado artístico altamente institucionalizado, burocratizado y mercantilizado. El presente se caracteriza por que lejos de radicalizarse las consignas que habían dado lugar a los primeros experimentos de Judson, los artistas somos hoy inventores de proyectos con los que se buscan la financiación del estado y de instituciones político-culturales que pagan por mantener vivo a un circuito experimental profesionalizado global contemporáneo. Las causas por las cuales los estados-nación y las empresas deciden que esta inversión en cultura experimental es buena idea son diferentes, como vimos en el capítulo uno para el caso Brasileiro.

Finalmente, cabe apuntar que junto con la inercia de autoconservación de la especificidad de lo artístico - impulsada por artistas e instituciones que frecuentemente sostienen discursos contrarios a lo que materializan sus prácticas -, nos encontramos con la relativamente reciente inserción de la danza en el ámbito académico-universitario, así como con cruces

interdisciplinarios, que posibilitados por la creciente sistematización del campo de la danza, proveerán un nuevo argumento para la manutención de esta especificidad.

La consideración de la danza como campo de producción de conocimiento tiene dos funciones simultáneas y paralelas: por un lado relegitimar a este arte en un momento caracterizado por el fortalecimiento de las disciplinas y la redefinición de lo académico (que coincide con su fortalecimiento y *aggiornamento* a tiempos posmodernos). Por otro reemplazar ideológicamente a los argumentos económicos y clasistas, que ven conveniente conservar lo dancístico dentro de los marcos disciplinares del “arte” desde una filosofía que reivindica la especificidad como camino para un pensamiento y ciencia “libres” (o neoliberales).

En este punto cabe mencionar la aparición y popularización del concepto de “investigación artística”, que llega de la mano del intento de legitimar al campo de la danza como productor de un conocimiento que de ser socializado aportaría un saber sobre posibles modos de desubalternización del cuerpo y de los cuerpos. La espectacularización de estos saberes – que sin embargo es realizada a través de una filosofía ranceriana que aboga por un espectador emancipado y un “pensamiento del cuerpo” –, oscila entre el rechazo a la cultura de masas (lo que da lugar a estéticas impopulares o no hegemónicas), y el intento de su reappropriación con otros fines (tal como el *detournement*, el *culture jamming* o el concepto butleriano de catacreción⁵⁹ proponían desde hace décadas).

¿Como es posible que si entendemos que la política de la DC consiste en democratizar sus prácticas, alejarse del virtuosismo y de la espectacularidad (y concomitantemente de la representación) y recuperar el saber contenido en las experiencias cotidianas del cuerpo. se

59 “The effects of catachresis in political discourse are possible only when terms that have traditionally signified in certain ways are misappropriated for other kinds of purposes. (...) precisely the capacity of such terms to acquire non-ordinary meanings constitutes their continuing political promise (...) there are invocations of speech that are insurrectionary acts (...). An utterance may gain its force precisely by virtue of the break with context that it performs” (Butler *Excitable Speech* 144-5).

mantenga la representación escénica y teatral como estructura comunicativa y experiencial y junto a ella la defensa de la autonomía del campo dancístico y artístico?

Nos deparamos aquí con contradicciones entre las ideologías e intenciones políticas, y las relaciones materiales reproducidas desde este lenguaje artístico y sus agentes, que al restringir su radio de acción al campo artístico, limitan sus consignas e intervenciones a la mera experimentación formal.

En el presente parece necesario retornar a las preguntas sobre el sujeto y los modos de subjetividades emergentes y en convivencia en los procesos que tienen lugar en el campo dancístico. Si en capítulos anteriores lo impersonal aparecía, a través de Esposito, como un pensamiento fértil para abordar las poéticas de los artistas analizados (que apostaban a la transitividad y al remix por un lado y a la historia por otro como modos de despersonalización y desidentificación, de construcción de subjetividades impersonales), en este capítulo cabe regresar al concepto, pero ya no en relación a los discursos organizados en las obras escénicas, sino a las subjetividades en juego en el devenir de la historia de la DC.

¿Es posible recuperar las coreografías sin sujeto que exploraban los creadores de la DC a fines de los 60s e inicios de los 70s?

Para ello, una alternativa sería reactivar preguntas como ¿quién danza?; ¿con quien danza?; ¿qué sujeto produce o reproduce esa danza?; ¿es posible un modo de estar juntos de los cuerpos de una forma impersonal? O como pregunta Paz Rojo parafraseando a López Petit en su artículo titulado “Y si dejáramos de ser ciudadanos” (s/f): ¿y si dejamos de ser artistas?.

Si lo que se necesita es un arte que logre desinstitucionalizarse para dispersar el poder que concentró – privatizando así el saber sobre planos de experiencias en común tales como la sensibilidad, el saber del cuerpo, el pensamiento del cuerpo, etc –, el arte debe estar dispuesto a

desaparecer, al menos en sus formas reconocibles, visibles y financiables, si quiere recuperar su lugar en tanto productor de lo común. En otras palabras, en tanto potencia de redistribución de lo sensible.

En este sentido la institucionalización del arte - incluso de las instituciones estatales, públicas – opera en la dirección de privatizar lo que era común. Y aunque todo proceso de especialización y tecnocratización implica cierta privatización inherente, cabe al artista interrogarse sobre su propia agencia en sus posibilidades o imposibilidades de destruir el campo que lo constituye y a la vez limita. Si identificamos como imposible esta tentativa, “el artista” queda limitado a ser un agente ya siempre comprometido con su autoreproducción, y su crítica político-estética un mero gesto formal lejano de la posibilidad de incidir en la producción y deconstrucción de relaciones social materiales.

Llegamos en este punto a identificar porqué y cómo la ruptura que en el plano discursivo realiza la DC, no siempre se corresponde con la reproducción material y performativa que sus modos y medios de producción colocan en el mundo. A partir de ese diagnóstico, resulta evidente porqué es problemático que una danza cuyo objetivo es trabajar para la expansión del cuerpo democrático, opte por la especialización y elitización de sus códigos comunicativos y sus espacios de experiencia.

La crítica que parece necesario poner en escena es sobre cómo y porqué la disociación entre forma y contenido de las rupturas que la DC promueve, hacen que ésta se aleje de la vía revolucionaria por medios artísticos y apele a su búsqueda por medios institucionales, reclamando su inclusión en el campo artístico y académico, burocratizándose (tanto al campo como a sus agentes), pero aún así pretendiendo erigirse como legítima representante de la revolución de lo sensible en el campo cultural y social, mientras oscila entre su creciente

profesionalización y su regreso al academicismo, ya no en el sentido que este término adpta para el ballet sino a través de la inclusión de la danza en ámbitos universitarios y su consolidación como “campo de conocimiento”.

Sin embargo las preguntas y paradojas apuntadas aquí no son ajenas al diagnóstico de agotamiento de la danza, del fin de la coreografía, de la obsolescencia del “entre paréntesis” que la DC adoptó del marco teatral. Cuando miramos la emergencia de proyectos experienciales, que se alejan de la búsqueda de la obra escénica – *Multitud* (2011), *DR* (2008), *Una Multitud Singular* (2008), *LOTE* (2014-en proceso), o *Como Club* (2014-en proceso) -; la proliferación de residencias, laboratorios de experimentación, proyectos que incluyen a no-bailarines, y que se concentran en proponer espacios comunitarios de experiencia, se pone de manifiesto que hay un cambio operando en el pensamiento sobre la relación entre arte y política en los últimos años.

Paralelamente, no es casual que las preguntas sobre el fin del arte convivan con la crisis de representación en el arte y también en los sistemas políticos. Tampoco que la neoliberalización del campo cultural coincida exactamente con la del sistema político y económico, o que la neoliberalización del campo artístico haya ocurrido al mismo tiempo en que partidos políticos de izquierda y de origen revolucionario performaban, al llegar al gobierno, procesos de derechización o burocratización tal como describimos en el capítulo uno para el PT en Brasil.

En un artículo titulado “Ética de la representación” (2012) el teórico español José Sánchez llama la atención sobre el hecho de que la representación ha usado por demasiado tiempo a la acción subordinándola a sus propósitos, y que en el presente se hace necesario volver a priorizar la acción, usando las tecnologías y dispositivos de la representación a su servicio.

Sánchez observa de este modo como se da una tensión entre ética y representación en el campo artístico:

La mayoría de creadores que se han planteado una cuestión ética de base en relación con su práctica escénica o artística concluyeron abandonando la representación, entendieron que la representación era incompatible con la ética. Y que la ética tenía lugar en la vida, en el encuentro y no en la representación de la vida ni en la representación del encuentro. No obstante, algunos -unos pocos-, siguen convencidos de que en la representación también cabe una ética. Ahora bien, para mantener su posición ética en el interior de la representación se han visto obligados a in-disponer la escena. En muchos casos, la opción elegida ha sido la del retorno al cuerpo. De modo que hablar de una ética de la representación es casi sinónimo de hablar de una ética del cuerpo. O dicho de otro modo, la representación sólo resuelve la incompatibilidad con la ética cuando el cuerpo se pone en escena, cuando uno pone su cuerpo, no necesariamente como actor, pero sí como creador que pone en juego su propio cuerpo” (Sánchez “Ética...”186).

Hasta aquí intenté analizar qué roles y bajo qué formas se presenta el pensamiento político en la danza, y específicamente de qué modos se relacionan el pensamiento revolucionario y/o emancipatorio implicado en la aparición de nuevas formas dancísticas, con el pensamiento político revolucionario que enmarca al campo artístico como participante en procesos de transformación social que trascienden a la creación y fruición artística.

La intención fue examinar la tensión entre las potencialidades no realizadas de estas “revoluciones” del cuerpo (que si bien emergen en el campo dancístico, dialogan con los cuerpos de la vida social), y las formas de neutralización de dichas revoluciones bajo la égida de una dinámica vanguardista, que termina por ubicar a las transformaciones efectuadas en una línea narrativa próxima a la de la evolución progresiva.

¿Hacia qué posibilidades conduce la destrucción de la autonomía artística del campo y la de la soberanía e individualidad del sujeto buscadas por un arte cuyo principal plano de composición se basa en la creación de espacios de experiencia y convivencia?

De Proveedor De Contenido A Generador De Contextos: La Relación y La Experiencia Como Planos De Composición

Si bien los procesos de institucionalización antes descriptos son claves para entender el desarrollo del campo de la DC y los rumbos que ella ha tomado, volveré aquí a la línea descripta anteriormente y que vincula la filosofía política de este arte a una energía revolucionaria, cuestionadora y política en el sentido ranceriano, que presente en los inicios de la DC, ha vuelto a ser el foco de las exploraciones de diversos artistas en los últimos años.

El deseo por desarrollar “proyectos” basados en la exploración de relaciones, más que formas o corporalidades que den lugar a creaciones escénicas, denota que la traducción al presente de la crisis en la pregunta sobre el “nosotros” (brasileño, dancístico, comunitario u occidental) motiva a la producción de contextos para el diálogo, más que de contenidos discursivos estéticos.

La pregunta “¿qué puede un cuerpo?” - que formulada originalmente por Spinoza en su *Ética demostrada según el orden geométrico* (1661) protagonizó y articuló muchas de las obras, estéticas e investigaciones de la primera década de los 2000 -, parece haber sido desplazada por otra pregunta: ¿qué pueden juntos los cuerpos? o ¿qué podemos hacer juntos?. O sea, el retorno de una pregunta política. Interesados en ella, artistas de la DC migran de lo dancístico a lo coreográfico y de una definición contenidista de la política de la estética, a una contextualista y conversacional (Kester *Conversation Pieces*). Estas migraciones tienen al menos dos motivaciones en común.

Por un lado su interés por operar sobre *relaciones de producción* que se entablan antes, durante y después de los procesos de investigación y creación artística, así como sus posibilidades de ser colectivizados o compartidos, sustentables o precarios, efímeros o duraderos.

Por otro una atención y reflexión sobre los *modos de producción*, que aparecen tematizados y explorados performativamente en muchos procesos creativos e investigativos de la DC.

El pensamiento de Isabell Lorey sobre el gobierno de los precarios y el concepto de precariedad - como rasgo singularizante de las condiciones de producción de obras y artistas contemporáneos -, resulta fértil para observar las características de esta situación paradójica y los desafíos que ella plantea al artista en tanto “agente cultural”.

En el campo de la investigación artística identificada como DC se vuelven protagónicas la reflexión sobre el artista de la danza como trabajador, que exige una reconsideración del valor del arte y de la concomitante labor que éste realiza. Por otro, la percepción de que durante procesos creativos-investigativos, las relaciones organizadas en torno al trabajo – sea remunerado o colaborativo – artístico, reproducen de igual modo que en el caso de cualquier actividad productiva, modos económicos de poder o modos de poder económico que pueden encontrar alternativas al *modus operandi* del mercado, pero que también organizarse de modo análogo a él. Esto expone el modo en que estos artistas se autoperciben crecientemente como involucrados en una actividad productiva cuyas relaciones y modos de producción tienen un impacto sobre la economía de la cultura y que en un grado mayor o menor, son definidas por las herramientas y fórmulas disponibles en dicho campo.

La preocupación por operar sobre estos marcos relacionales, laborales, espectatoriales pone de manifiesto que problemas considerados convencionalmente como extra-artísticos, hoy son colocados en el centro de las investigaciones estéticas. Nuevas relaciones con la política o lo político dan lugar a la emergencia de acciones y proyectos interesados en ofrecer experiencias y situaciones, más que proposiciones predeterminadas.

Paralelamente y como segundo denominador de las preocupaciones e intereses políticos de múltiples artistas del arte y danza contemporáneos, nos encontramos con el rol del diálogo, del encuentro y de la relación como planos de composición (Lepecki y Joy *Planes of Composition*) privilegiados. El crítico e investigador Grant Kester se refiere a ellos a través de términos como “arte dialógico” o “piezas de conversación” (*Conversation Pieces*). En éstas, el diálogo no sólo es el material escénico y coreográfico que informa la obra, sino también uno de sus principales objetivos, orientado a una redistribución o interrupción sobre el orden de lo sensible.

Marina Garcés, propone el concepto de “compromiso con lo real” (s/f) en tanto fértil para activar problemas relacionados a la crisis de impotencia en la que el arte se encuentra, al constatar el modo en que una serie de obstrucciones y paradojas se encuentran dificultando la capacidad de tácticas artísticas para incidir en procesos de transformación de la realidad y para interrumpir subjetividades hegemónicas. Si antes el enemigo de la crítica era la oscuridad hoy es la impotencia, señala Garcés, cuya preocupación apunta a la pérdida de capacidad del arte para irrumpir y dialogar con lo real, para utilizar las herramientas de auto-deconstrucción en encuentro con otros, para practicar una política de la estética más allá del círculo endogámico donde los consumidores son los mismos que los productores del arte contemporáneo, para dejar de pensar en qué comunidad deseamos y empezar a relacionarnos con aquella que constituye la condición de nuestra existencia (Garcés s/f).

La expansión del pensamiento coreográfico va de la mano con una expansión de lo posible respecto a los planos de composición a los que la danza apuesta. Empleando el término de Kester para referirse a un “arte dialógico”, resulta interesante pensar los espacios creados por los artistas por fuera de la producción de obras escénicas, en tanto tentativas de operar

conjuntamente sobre el plano político relacional y sobre las relaciones que dan forma a modos y sistemas económicos e interpersonales de producción.

En el libro *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. Theory in Contemporary Art Since 1985*, Grant Kester (2005) observa un cambio importante:

Parting from the traditions of object-making, these artists have adopted a performative, process-based approach. They are “context providers” rather than “content providers,” in the words of British artist Peter Dunn, whose work involves the creative orchestration of collaborative encounters and conversations well beyond the institutional boundaries of the gallery or museum. As I will discuss below these exchanges can catalyze surprisingly powerful transformations in the consciousness of their participants. The questions that are raised by these projects clearly have a broader cultural and political resonance. How do we form collective or communal identities without scapegoating those who are excluded from them? Is it possible to develop a cross-cultural dialogue without sacrificing the unique identities of individual speakers? (1).

Este giro en las experimentaciones denota que el foco pasa crecientemente a ser la formulación fenomenológica de hipótesis de convivencia y de encuentro, de microsociabilidad, de afectación, de suspensión de la vacuna contra la vulnerabilidad y la exposición al riesgo implícito en toda comunidad. El pasaje de “content providers” a “context providers” viene de la mano con preguntas sobre la comunidad y sobre el rol del arte ante el crítico panorama contemporáneo, signado por la dificultad de entablar vínculos y acciones políticas transformadoras.

Si el arte ha perdido su potencialidad para producir diálogos a través de sus propuestas, es desde su tentativa de reactivar los mismos, que aparecen proposiciones donde éste es ya no un objetivo derivado o secundario, sino el foco primario de las exploraciones. Filosofías sobre la vulnerabilidad y el afecto influyen a estos propositores deseantes de exponerse a una vulnerabilidad de consecuencias impredecibles. Para esto el encuentro con otros se explora como plano de acontecimiento que encuentra como desafío teórico no esencializar a esos “otros”, y

como desafío práctico romper con la inercia endogámica que caracteriza a veces los encuentros. Esta necesaria salida al medio salvaje y des-controlado de lo social - o en otras palabras esta reconceptualización práctica sobre la política de la estética -, deviene urgente ante la percepción de que es en el encuentro con otros que habitan las posibilidades de emancipación del sujeto y de los cuerpos. ¿Puede el arte salir de los “laboratorios de creación” para implicarse en el mundo?

En el artículo “Qué podemos hacer juntos” (2010) Marina Garcés propone lo siguiente:

Contra la tradición moderna, desarrollar un pensamiento crítico no significa entonces llevar al sujeto a su mayor grado de madurez y autonomía individual, sino arrancar al yo de esa distancia que lo mantiene siempre en su lugar frente al mundo. El ideal moderno de la emancipación había estado vinculado a la idea de que liberarse es en el fondo “despegar” del mundo de la necesidad, deshacer el lazo hasta ser autosuficientes como dioses, individual o colectivamente. Este sería el camino del reino de la necesidad al reino de la libertad en sus diversas formas. En nuestra sociedad-red, la pregunta de un pensamiento crítico y emancipador quizá tiene que ser otra: la pregunta por nuestra capacidad de conquistar la libertad en el entrelazamiento. La liberación tiene que ver hoy con la capacidad de explorar el lazo y fortalecerlo: los lazos con un mundo-planeta, reducido hoy a objeto de consumo, superficie de desplazamientos y depósito de residuos y los lazos con esos otros que, condenados siempre a ser otro, han sido desalojados de la posibilidad de decir “nosotros”. Combatir la impotencia y encarnar la crítica significa, entonces, hacer la experiencia del nosotros y del mundo que hay entre nosotros. Por eso, como afirmábamos al principio, el problema de la crítica no es hoy un problema de la conciencia sino del cuerpo: no concierne a una conciencia frente al mundo sino a un cuerpo que está en y con el mundo (396).

Garcés plantea la relación entre intimidad y política como una desde la que combatir la privatización de la existencia, sostenida precisamente en la dualidad público-privado, y con consecuencias para el mundo del pensamiento y las prácticas políticas. Según la filósofa

...apelar a la politización de la intimidad no implica reivindicar simplemente el carácter político de lo personal, de lo doméstico, de los afectos, etc. Va más allá: implica cuestionar la naturaleza misma de nuestro ser político, la raíz de lo que puede significar tener una vida política. ¿Hay, en lo más íntimo de cada uno de nosotros, la condición de nuestro ser común? (“Qué podemos...” 397).

La pregunta sobre qué significa hoy ser afectado, abre interrogantes que no sólo atañen al plano afectivo y emocional, sino al referente a las condiciones del pensamiento y de producción

actuales. Esta línea de pensamiento percibe que las formas de reproducción de hegemonía cultural no están desapegadas de las bases materiales de dicha reproducción, y es en la consideración correlativa de ambos planos, donde se develan las dificultades y las potencialidades de la acción artística.

Por atacar de forma directa al problema de la comunidad - ya no desde un enfoque teleológico sobre como ella debería ser sino desde un enfoque fenomenológico sobre ella como condición de nuestra existencia -, e interesados en la producción de lo “común”, los espacios relacionales y dialógicos emergentes en el campo artístico, son atravesados por preguntas sobre lo público y lo privado, lo íntimo y los límites que separan (o no) a lo personal de lo político, a lo artístico de lo social, a lo político de lo familiar, etc.

En su ya clásico libro *La condición humana* (publicado originalmente en 1958) Hannah Arendt realiza una historización sobre las esferas pública y privada desde la óptica de lo político, con el objetivo de proponer su conceptualización sobre una “vida activa”. Arendt aborda en este texto muchos aspectos claves, como la relación entre acción y discurso en la política, o la moderna sustitución de la acción por la conducta, y a través de estas reflexiones propone una reconsideración de los ámbitos “público” y “privado” desde una perspectiva potente para un arte cuyos modos de política acontecen en o a través del cuerpo.

Arendt observa que tras las etapas fundacionales de la política- en la que ésta involucraba meramente a lo que los hombres tenían en común y no a aspectos concernientes a la reproducción de su vida -, se produce un movimiento que denomina giro o auge de lo social, y que coincidió históricamente con la transformación del interés privado por la propiedad privada en un interés público. Partiendo de ella la sociedad toma forma de una organización de propietarios, que más que exigir el acceso a la esfera pública debido a su riqueza, busca en ella

protección para acumular más riqueza (Arendt *La condición...* 74). Si la riqueza no puede ser común sino privada, lo que permanece común es el gobierno nombrado para proteger entre sí a los poseedores privados en su competitiva lucha por aumentar la riqueza. generando una paradoja que permea el mundo moderno: lo único que el pueblo tiene en común son sus intereses privados. Según Arendt los límites de las esferas pública y privada se funden en lo social y simultáneamente la primera se convierte en una función de la segunda y la segunda pasa a ser el único interés común.

Siguiendo a Arendt, podemos observar como desde las profundidades de la historia occidental, es la parte corporal de la existencia humana lo que ha necesitado ocultarse en privado; no casualmente involucrando a aquellas actividades que servían para la supervivencia del individuo y de la especie. No extraña por esto que los trabajadores y las mujeres estuvieran excluidos de la política y de lo público, “no sólo porque eran la propiedad de alguien, sino también porque su vida era «laboriosa», dedicada a las funciones corporales” (77-78)⁶⁰.

¿Cómo recuperar entonces la dimensión de lo común en el espacio público de una política incorporada?

Parte Tres: ¿Independientes De Qué? Cuando El Movimiento No Nos Necesita

Si por un lado la expansión de lo coreográfico (de producirse) desajustaría todos los hábitos expresivos y comunicativos en los que se ha basado la danza espectacular de occidente, llevándonos a la necesidad de repensar la danza como fenómeno comunicativo, por el otro esta impersonalización de la danza implica la dilución de la autoría, el desarme de los circuitos de

⁶⁰ Dice Arendt; “El hecho de que la Edad Moderna emancipara a las mujeres y a las clases trabajadoras casi en el mismo momento histórico, ha de contarse entre las características de una época que ya no cree que las funciones corporales y los intereses materiales tengan que ocultarse. Lo más sintomático de la naturaleza de estos fenómenos estriba en que los pocos residuos de lo estrictamente privado se relacionan, incluso en nuestra propia civilización, con las «necesidades», en el sentido original de ser necesarias por el hecho de tener un cuerpo” (*La condición* 78).

legitimación correspondientes a la profesionalización del trabajo artístico. En otras palabras implicaría hacer público lo que fue privatizado por el arte: el trabajo sobre y desde lo sensible.

En este apartado mi lugar de enunciación se transforma bastante radicalmente volviendo al inicio de este capítulo, donde abordo estos problemas desde mi experiencia y pensamiento como artista. Tanto con *Error404* como en las próximas páginas, busco integrar a la labor de escritura, la perspectiva de observación del campo que provee mi inmersión – profesional pero también personal y afectiva – en él, para dar paso a reflexiones que logren problematizarlo sin excesivos apegos y desde una lógica autoinmunitaria.

Escribo *desde* esta perspectiva, contra mi propia posición en el campo. Esta posición ha sido conceptualizada, estudiada y legislada bajo el concepto de “artista independiente”, implicando una independencia tanto del estado como del mercado, partidos e ideologías políticas. Hoy resulta necesario y urgente problematizar este concepto y sus implicaciones al observar la distancia que ellos tienen con relaciones y procesos reales que dan lugar a la creación artística.

El brasilero Gustavo Bitencourt abordaba hace siete años y con un título muy cercano al escogido aquí, preguntas que conciernen tanto a Brasil como a Uruguay, campos desde los que escribo estas páginas y donde desarrollo mi vida profesional. ¿Independientes de qué? me preguntaba yo (Naser “Independentes de quê...”). ¿Depende de qué? se preguntaba él (Bitencourt “Depende de quê..”). Lo cierto y ya apuntado por Lorey (*Governmentality and Self-Precarization...*) y otros, es que el fenómeno de emprendedurismo de la cultura no es neoliberal sino que está en la base del liberalismo más temprano. ¿Qué nuevas relaciones aparecen y qué podemos hacer frente o dentro de ellas? ¿Cómo se conjugan el pensamiento del cuerpo con la “razón neoliberal” (Gago *La Razón...*)?

La llamada economización de la vida y de la cultura no es nueva ni sólo exclusiva del arte del mismo modo en que la emergencia del emprendedurismo en la cultura no es un fenómeno neoliberal sino que está en la base fundacional del liberalismo.

Más allá de las lecturas deterministas sobre esta mercantilización, profundos y diferentes análisis se han hecho de cómo producción y reproducción o vida y trabajo han pasado a integrar una relación funcional y normalizadora —o en otras palabras biopolítica— en el capitalismo occidental contemporáneo. Las alternativas no son fáciles de dilucidar para esta rama de producción cuyos resultados o “ganancias” son invaluable en términos materiales (aunque las políticas basadas en estadísticas sobre consumo cultural prefieran afirmar lo contrario), sin por ello dejar de tener un fuerte y determinante componente material.

... the thesis of the ‘economizing of life’ makes sense from a biopolitical governmentality perspective. It points to the power and domination relations of a bourgeois liberal society, which for more than two hundred years now has been constituted around the productivity of life. In this perspective, life was never the other side of work. In Western modernity, reproduction was always part of the political and the economic. Not only reproduction, but also life in general was never beyond power relations. Instead, life, precisely in its productivity, which means its design potential, was always the effect of such relations. And it is precisely this design potential that is constitutive for the supposed paradox of modern subjectivation between subordination and empowerment, between regulation and freedom. A liberal process of constituting precarization as an inherent contradiction, did not take place beyond this subjectivation, it is an entirely plausible resulting bundle of social, economic and political positions. (*Governmentality and Self-Precarization* 194-195)⁶¹.

61 “... la tesis de “economizar la vida” tiene sentido desde una perspectiva de biopolítica gubernamental. Apunta al poder y a las relaciones de dominación de una sociedad liberal burguesa, que por más de 200 años hoy se ha constituido en torno a la productividad de la vida. Desde esta perspectiva, la vida nunca fue el otro lado del trabajo. En la modernidad occidental, la reproducción siempre fue parte de lo político y de lo económico. No sólo la reproducción, sino también la vida en general nunca estuvo más allá de las relaciones de poder. En cambio, la vida precisamente en su productividad, lo que significa su diseño potencial, siempre fue el efecto de estas relaciones. Y es precisamente este potencial de diseño que es constitutivo de la supuesta paradoja de la subjetivación moderna entre la subordinación y el empoderamiento, entre la regulación y la libertad. Un proceso liberal de constitución de precarización como una contradicción inherente, no tuvo lugar más allá de esta subjetivación, dando lugar a un arreglo de posiciones sociales, económicas y políticas resultantes y enteramente plausibles” (Lorey, *Governmentality and Self-Precarization*...194-195). Traducción propia.

La construcción de precariedad es indiscernible de los procesos de subjetivación que a su vez incuban las contradicciones que la hacen posible. Entre el determinismo económico y la posibilidad de agencia que abre la acción simbólica, el campo artístico nos plantea con urgencia una pregunta: ¿está nuestra acción simbólica fuertemente determinada por nuestros modos y medios económicos (y políticos) de producción, o existen aún fisuras desde las que operar aún desde dentro de ellos? ¿Existe un afuera de ellos?

No es fácil posicionarse para el artista contemporáneo, a quien los discursos oficiales y la propia “realidad” ofrecen un mapa de posiciones fijas y de coordenadas predefinidas haciendo cada vez más difícil encontrar y generar espacios por fuera de éste; haciendo cada vez más difícil tomar posición, premiando la obediencia estética y política y fomentando la disociación (que a los artistas les ha quedado bastante cómoda) entre una mirada política de las estéticas y discusiones profundas sobre el lugar no sólo estético sino político que como agentes ocupamos en el campo cultural y social. No hablo solamente de reproducción simbólica.

La neoliberalización de los modos de producción artística (o en otras palabras el pensamiento de la creación artística *como* producción) tiene varias contracaras. Una de ellas es que tal como lo necesita el mercado, los artistas tienen incentivos para dejar de pensarse comunitariamente y pasar a funcionar como un oligopolio orientado por la libre competencia. Aunque hay alternativas a esto, y sobre todo ellas aparecen en espacios bajamente institucionalizados y efímeros, resulta curioso cómo los gremios de artistas han pasado a significar casi exclusivamente unas organizaciones cuyo fin es negociar frente al estado o la esfera pública o mixta, para mejorar las condiciones de iniciativas que paradójicamente en la mayoría de los casos vienen del propio estado (por ejemplo y actualmente: la participación de

organizaciones sociales y sindicales en el proceso de construcción de un Plan Nacional de Cultura en Uruguay o la gestión de fondos públicos por parte de gremios).

La consolidación de un “mercado cultural” es una realidad no sólo terminológica y en boca de gestores culturales y creadores de políticas, sino también para artistas y sus medios y modos (im)posibles de ser y hacer en su campo profesional.

Entre las diferentes estrategias y estrategias del campo artístico, vemos insiders, outsiders, vemos a quien puja por volverse un agente exitoso dentro del mercado, y vemos a quien estando dentro de él se esfuerza por no salir, por permanecer, por mejorar las posibilidades de competencia, por no ser borrado, olvidado, sustituido por importaciones, condenado a la auto exportación. Y como en todo campo (ya lo dijo Bourdieu) los agentes ocupan posiciones definidas en relación con las posiciones de otros, el clima de competencia empieza a aumentar y la urgencia de la transacción aumenta. Y así es que los artistas prometemos dar la vida con tal de ganarnos un Fondo o sponsor. ¿Por qué esto que en términos económicos puede llegar a arruinarnos la vida es visto como “inversión” o justificado como “igual es un proyecto que hubiera hecho sin dinero”? ¿Qué balances pueden encontrarse entre el amor al arte y la profesionalización. que no pasen por una entera sumisión de la creación artística a las lógicas del mercado?

Es preocupante que avancemos tan linealmente hacia una creciente precarización de nuestras formas de vida y de trabajo bajo la idea (totalmente prosistémica) de que somos trabajadores “freelance” o “independientes”; sujetos libres y autónomos. Pese a que escribe desde USA, lo que dice Isabell Lorey al referirse a los trabajadores culturales, se aplica sin muchos matices al contexto brasileiro o al uruguayo, y afecta a artistas y otros trabajadores de la cultura:

For some of us, as cultural producers, the idea of a permanent job in an institution is something that we do not even consider, or is in any case something we decide to do at most for a few years. Afterward, we want something different. Hasn't the idea always been about not being forced to commit oneself to one thing, one classical job definition, which ignores so many aspects; about not selling out and consequently being compelled to give up the many activities that one feels strongly about? Wasn't it important to not adapt to the constraints of an institution, to save the time and energy to be able to do the creative and perhaps political projects that one really has an interest in? Wasn't a more or less well-paid job gladly taken for a certain period of time, when the opportunity arose, to then be able to leave again when it no longer fit? Then there would at least be a bit of money there to carry out the next meaningful project, which would probably be poorly paid, but supposedly more satisfying. Crucial for the attitude suggested here is the belief that one has chosen his or her own living and working situations and that these can be arranged relatively freely and autonomously. Actually, also consciously chosen to a great extent are the uncertainties, the lack of continuities under the given social conditions. Yet in the following my concern is not with the question of 'when did I really decide freely?', or 'when do I act autonomously?', but instead, with the ways in which ideas of autonomy and freedom are constitutively connected with hegemonic modes of subjectivation in Western, capitalist societies (*Governmentality and Self-Precarization* 187-188)⁶².

¿Hasta qué punto la precarización “elegida” favorece las condiciones necesarias para tornarse una parte activa del sistema de relaciones económicas y políticas neoliberales? ¿Cómo ser “independientes” (en el sentido de la búsqueda de una autonomía del mercado y del poder político), pero aún así implicados en el mundo, sin caer en la indiferencia o endogamia que el arte promueve y tan a menudo ofrece?

62 “Para algunos de nosotros, como productores culturales, la idea de un trabajo permanente en una institución es algo que no consideramos, o en todo caso es algo que decidimos hacer como máximo por unos pocos años. Luego deseamos algo diferente. No ha sido siempre la idea el no comprometernos con una sola cosa, una definición clásica de trabajo, que ignora tantos aspectos; el no vendernos y consecuentemente ser obligados a renunciar a todas esas actividades que nos provocan fuertes sentimientos? No fue importante no adaptarnos a las limitaciones de una institución, ahorrar tiempo y energía para ser capaces de llevar a cabo los proyectos creativos y quizás políticos en los que realmente tenemos interés? No fue acaso un trabajo más o menos bien pago aceptado temporalmente durante un cierto período de tiempo cuando la oportunidad apareció, para luego ser capaces de abandonarlo de nuevo una vez que ya no encajaba? Entonces habría por lo menos un poco de dinero para llevar adelante el próximo proyecto significativo, que probablemente será peor pago, pero supuestamente más satisfactorio. Es crucial para la actitud sugerida aquí la creencia de que uno ha elegido sus propias situaciones de vida y trabajo y que esto puede ser arreglado de modo relativamente libre y autónomo. De hecho, también son conscientemente elegidas en gran parte las incertidumbres, la falta de continuidad bajo ciertas condiciones sociales dadas. Sin embargo aquí mi preocupación no es con la pregunta de ¿cuándo realmente elijo libremente?, o ¿cuándo actúo autónomamente?, sino en cambio, con los modos en que las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades occidentales, capitalistas” (Lorey, “El gobierno de los precarios” 187-188). Traducción propia.

Analizando la diferencia entre precariedad como elección y como condición, Lorey estudia el ejemplo del gestor cultural, como aquel que habiendo elegido su “libertad”, performa como contracara un rol imprescindible y funcional a modos de dominación contemporánea, donde la normalización y sujeción es realizada desde sujetos “libres” y bajo la condición de que así se sientan. Si vida y trabajo por un lado, y producción y reproducción por otro, dejaron de ser esferas separadas, tampoco guardan distancias las estrategias que amenazan y las que cooperan con el capitalismo en sus formas y contenidos culturales. Las aporías y contradicciones habitan y nos habitan, en un contexto en el que la gubernamentalidad se basa en esta paradoja de que los sujetos están subyugados y simultáneamente dotados de agencia. Después de Foucault sabemos que en estos elementos radica la condición y efecto de las relaciones de poder liberales, es decir, de la gubernamentalidad biopolítica.

La Inmadurez De Un Viejo Campo: Entre El Utopismo y El Estado

Hay un debate irresuelto que atraviesa no sólo la política cultural en general sino a la comunidad artística y dancística en particular. Podría resumirse en esta pregunta: ¿tenemos que pedirle más al estado exigiendo mayor representación de la cultura y de la danza en sus programas, instituciones y recursos, o en un camino contrario deberíamos abocarnos a una evaluación autocrítica de nuestra relación con él, para luego intentar disolver, matizar u operar sobre las dependencias – del estado y del mercado - que hemos contraído como “sector independiente”? ¿Hay alternativas entre la sumisión ante el estado o la sumisión ante el mercado?

Este debate ha adquirido diferentes características desde el ascenso al gobierno del Frente Amplio (FA), partido de izquierda que fundado en 1971, ha protagonizado la creación de subjetividades de izquierda y la articulación de movimientos sociales y actores del campo

artístico uruguayo. En este país, el movimiento llamado de “arte independiente” estuvo históricamente vinculado a la izquierda y, siendo el FA el único partido político en competencia en el sistema electoral representando a este signo ideológico, logró durante muchas décadas una adhesión casi total del mismo. Esto ha cambiado a lo largo de los dos períodos anteriores de su gobierno – presididos por Tabaré Vázquez entre 2005-2010 y por José *Pepe* Mujica entre 2010 y 2015, siendo reelecto Vázquez en 2015 – y acentuadamente se ha transformado en el actual período (2015-2020) en que, al igual que vimos en el capítulo uno para el PT, el gobierno frentista gira cada vez mas a la derecha perdiendo apoyos de agentes culturales y bases sociales.

En una nota publicada por Leonardo Flamia (“Sobre Florencios...”) recientemente, se abordaba la relación entre autoridades municipales y los gremios de artistas del teatro en Uruguay, proponiéndose una crítica en la que el periodista lamentaba la pérdida de valores del movimiento de artistas independientes. Si bien es relevante observar cómo en términos históricos aquel movimiento de teatro independiente - así como el mundo en el que existía— ha cambiado sustancialmente, proveyendo hoy más un plano de fondo para las nuevas generaciones que un movimiento análogo al del pasado, Flamia y otros, tienden a añorar aquellos años donde se hacían las cosas sin dinero. Más allá de una melancolía comprensible pero inconducente, no están en dicho pasado las guías para orientar el futuro próximo de nuestras decisiones y acciones políticas y estéticas. Durante el florecimiento y auge del “movimiento independiente”, en las artes escénicas uruguayas se vivían otros tiempos, otra política, otro estado, ciertamente otro gobierno. Dudo que tal como propone Flamia la solución ante la economización de la producción sea el amateurismo o actuar “a la gorra”, pero estoy convencida de que la pregunta ¿qué queremos del estado? es pertinente. Y coincido en que la respuesta no puede ser solo un número.

Si las políticas de la derecha en relación a la cultura revelan claramente sus objetivos de vaciamiento —“privatización o conversión” en mercado y desarticulación del pensamiento crítico al que considera amenazante)— ¿qué podríamos responder sobre los objetivos de partidos con historias y programas “de izquierda”? ¿Y sobre sus prácticas? ¿Qué queremos del gobierno? ¿Y qué queremos de nuestras prácticas? ¿De nosotros mismos?

El estado —ese ente a menudo ominoso pero compuesto de personas y decisiones— ha sido altamente ineficiente y negligente en algunos aspectos, como pensar seriamente en la cultura más allá de fondos y programas. Ha tenido sin embargo, el talento de desarrollar simultáneamente perfiles aparentemente contradictorios. Por un lado la buena cara de un estado interesado en la cultura y su democratización. Por otro el gesto políticamente correcto de gobiernos como el del PT en Brasil o el del FA en Uruguay, que han percibido cómo el estado tiende históricamente a cooptar y controlar las manifestaciones artístico-culturales con fines ideológicos y por ende crearon dispositivos lo menos intervencionistas posibles. Sería erróneo pensar que las consecuencias que han tenido las políticas culturales son las buscadas, porque a menudo ellas fueron exactamente las contrarias a los objetivos anunciados. Podemos pensar entonces que o estamos ante un falso discurso de la clase política gobernante, o el estado y los dispositivos diseñados desde él tienen inherentemente la propiedad de reproducir las estructuras de poder señaladas hasta aquí, sin importar qué fórmulas se ensayen como antídoto desde dentro de ellas. Probablemente entre ambas hipótesis hay alguna respuesta y muchos desafíos.

Respecto a aquel promisorio pasado aparentemente enterrado que fue el movimiento de danza y teatro independiente surgido en los 80s, es justo considerar que el escenario y los actores han cambiado bastante aunque algunas cosas sigan inercialmente igual. Pese a la cara de ente malévolo incompatible del capitalismo, el campo cultural y la vida social se siguen haciendo de

la suma de nuestras decisiones y de la manutención o ruptura de círculos viciosos; el vicio del “es lo que hay”, el círculo cerrado de lo posible. Traducir la pregunta *a* y *en* cada una de las microdecisiones que hacen a nuestra participación en el campo cultural, puede ayudar a ver a estos conflictos desde una escala más humana y colectiva, para no caer enseguida en el pozo de depresiva inevitabilidad histórico-económica en el que nos sumimos cada vez que nos confrontamos atomizadamente con las dificultades derivadas de la diferencia de escala entre la micropolítica de la acción estética y la estética como campo afectado por la macro política.

Para empezar cabe admitir que la mayoría de artistas nos hemos prendido a los fondos públicos-estatales cual Dráculas a la carótida de una adolescente y olvidado algunas preguntas y problemas importantes de ser pensados.

En Uruguay existe innegablemente una relación histórica entre la comunidad artística y la izquierda, y podríamos agregar entre artistas y el Frente Amplio (FA). En ambas se observa un vínculo de pertenencia casi homóloga, que sin embargo ha empezado a transformarse en los últimos años, con el FA en el gobierno. Las formas que cobra esta relación son mediadas por las subjetividades de izquierda y sus mutaciones, subjetividades afectadas particularmente por el ascenso del FA al poder y por las contradicciones que ocupar ese lugar implican. Cabría hacer una digresión en este punto sobre el significado de “arte de izquierda” o sobre las diferencias entre “arte comprometido”, “arte político”, “arte impolítico” o “política de la estética” situadamente. Me remito a citar nuevamente a filósofa española Marina Garcés, quien retoma una pregunta planteada por Merleau Ponty en relación al “arte comprometido”: ¿es el compromiso un modo de cancelar o de reforzar la distancia que abre en el instante de su enunciación o puesta en marcha?.

¿Con qué queremos comprometernos? quizás sea una pregunta menos potente hoy que la pregunta sobre aquello con lo que ya estamos involucrados. En su tentadora provocación Garcés, propone vivir desde una “honestidad con lo real”, empezando por observar que lo que se nos ofrece es un mapa de opciones pero no de posiciones; mapas con coordenadas ya fijas. Ser honesto con lo real significa según Garcés entrar a la escena, no a participar en ella y escoger ciertas posibilidades, no a optar por alguno de sus posibles, sino a tomar posición y junto con otros dar un golpe a la validez de sus coordenadas.

¿Cómo ser honestos con lo real? ¿Y cómo hacer a la realidad transformable empezando por nuestras realidades micropolíticas? Debería resultar una obviedad recordar que el estado pero también los privados obtienen a cambio de sus apoyos económicos una contrapartida de legitimidad o de fortalecimiento del capital simbólico que favorece su posición dentro del campo. No es posible pensar que existan actos desinteresados en el financiamiento de la cultura —ni pública ni privada— sino intereses y objetivos concretos que pueden ir desde la “educación del pueblo”, la democratización de la cultura, o la promoción de estéticas experimentales en el campo artístico.

Quizás este texto constituya un acto de total redundancia, o no, si tenemos en cuenta la amnesia pragmática a la que nos entregamos en pro de nuestra supervivencia como artistas. Parece pertinente rediscutir estas cuestiones pues si la supervivencia se torna el fin último de la creación artística, se coloca a ésta en una situación de subordinación o sometimiento respecto a las instancias de financiamiento, circulación y venta. Si el amateurismo no es la solución, tampoco parece serlo entregarnos a la fruición acrítica de fondos y apoyos, y a la producción en serie de obras y proyectos guiados por la motivación última de hacer algo, o de no dejar de hacer algo, en la era competitiva de los proyectos (Kunst “On the temporality...”).

¿Cómo comprometernos con lo real en nuestras prácticas artísticas y culturales y en las comunidades con que interactuamos a través de ellas? ¿Está el artista contemporáneo enamorado de una visión idealizada de sí mismo y de imaginarios agrandados sobre el impacto de su hacer en el campo social? ¿Qué hay entre los libros de Rancière y nuestro trabajo, aquí y ahora?.

El diálogo con lo real es complejo y aspira a una redistribución de lo sensible que sin dudas es más fácil de afirmar en libros que en relaciones sociales reales. La reflexión sobre nuestras diferencias nos ha hecho conocernos a nosotros mismos (y a nosotros en relación a “otros”), pero esto no basta o no está por sí mismo dando resultados suficientes.

Quizás es hora de pensar en la comunidad no como algo a hacer o a buscar sino como nuestra condición de existencia. Para ello hay que abandonar la metáfora y las prácticas adolescentes, comprendiendo que el pensamiento revolucionario – tanto para individuos como para colectivos o campos - no tiene porque ser una fase de emergencia del sujeto prematuro, que luego va a volverse normado y predecible, sumiso, institucionalizado. Disolver la metáfora progresiva que subyace a las historias dominantes sobre el arte y sobre la política, así como sobre la épica del “nosotros” y del sujeto, es un trabajo histórico necesario para no confundir todo lo exterior al pensamiento posibilista con lo inmaduro o adolescente.

La pregunta que nos concierne hoy, no sólo es ¿qué podemos hacer? Sino también ¿qué podemos no hacer? (Melville *Bartleby*). Reencontrarnos en la acción, recuperar el componente fenomenológico por sobre el espectral (en el arte y en la política), apostar a acontecimientos que sucedan entre y no ante nosotros, reunirnos en acciones o en comunidades inoperantes (Nancy *La Comunidad*) son alternativas que la danza contemporánea aún no agota.

Capítulo IV

Dancificación De La Política

La relación entre política y arte está signada en el presente por crisis de ambos campos. Se trata de una “crisis de representación” y lleva décadas de desarrollo. Si en el capítulo anterior propusimos – a través de Rancière – que la política de la estética pasa por una redistribución de lo sensible, la pregunta sobre si esta redistribución puede ser impulsada por herramientas propias de la representación o, a la inversa, a través de su desmontaje, permanece abierta y moviéndose en la historia.

Sin embargo, y teniendo en cuenta el modo en que lenguajes como la DC se han alejado de la representación como herramienta estética y relacional, no está resuelto cómo el experimentalismo de profesionales del campo artístico contemporáneo puede (o no) generar transformación social más allá de un pequeño círculo de “ya incluidos” en sus modos de pensamiento y acción política.

En la política, las crisis casi permanentes del sistema político, el fin del giro a la izquierda de las democracias latinoamericanas que comenzó inicios del siglo XXI, así como las fallas evidentes de la democracia liberal para representar el interés de la mayoría de sus ciudadanos y mejorar sus vidas dando lugar a procesos de justicia social y redistribución de la riqueza, pone en jaque a los modos de participación, representación, acción y movilización política existentes.

Es posible afirmar que tanto la danza como la política contemporánea están en crisis. Mientras que a una le afecta la contradicción entre el pluralismo de la contemporaneidad, sus hábitos vanguardistas y su deseo de actuar políticamente; la otra sufre de importantes fisuras en su legitimidad y en su capacidad de representación, función que tradicionalmente daba legitimidad y sustento a la democracia liberal pero ha revelado crecientemente ser funcional a la domesticación y hegemonización de la política.

En anteriores capítulos hemos visto cómo las políticas de la danza contemporánea se enfocan en el cuerpo y el modo en que éste está imbricado e implicado en el mundo. Esto señala la necesidad de pensar en qué relaciones y qué acontecimientos producen los cuerpos y coreografías fuera del campo artístico.

Como vimos, lo coreográfico ha sido abordado por teóricos y artistas como un marco para observar al mundo, la sociedad, las ciudades o la vida en colectivo. Este es el camino que toma este cuarto y último capítulo, que explora en el afuera del campo dancístico acontecimientos coreopolíticos (Lepecki “Coreopolítica...”).

Analizar la política desde un enfoque coreográfico y ver desde este encuadre a los acontecimientos políticos, implica abrir la mirada a fenómenos protagonizados por cuerpos en el espacio, por eventos de carácter impredecible, por subjetividades que emergen de la experiencia de movilizaciones sociales y manifestaciones. Implica también abordar la tensión entre lo espectacular y lo fenomenológico, tanto en el marco de la danza como en el de la política. Por último, implica pensar en los efectos de los dispositivos coreográficos para fortalecer sus potencialidades coreopolíticas, desactivando sus posibilidades de cooptación coreopolíticas.

Para esto en este capítulo regreso a Brasil, para formular algunas preguntas situadas en el contexto político de los acontecimientos que se produjeron en sus ciudades entre 2013 y 2016.

Estudiando este período, que tiene su inicio en las protestas por las subas del costo del transporte y culmina en Impeachment a la entonces presidenta Dilma Roussef, busco seguir los trazos de la movilización política de colectivos organizados y no organizados, y su incidencia tanto en las subjetividades y cuerpos participantes, como en las interrupciones y grietas que abrieron en las formas de gobierno.

Si el capítulo tres consistió en una exposición y exploración performativa de formas políticas en las poéticas dancísticas, el cuarto se propone pensar coreopolíticamente en una serie de movilizaciones políticas, sus dispositivos, tecnologías de movilización y características en tanto acontecimientos.

Desde la influencia ejercida por el concepto de coreografía expandida y la reactivación de cuestionamientos a la autonomía del arte y sus consecuencias (a)políticas - herencias de una modernidad no superada -, existen herramientas que desde la coreografía pueden ser transportadas hacia un campo de la política donde los modos de organización y acción se han transformado en las últimas décadas. Ese es el objetivo del siguiente texto.

Poner El Cuerpo En La Escena Política

En Junio de 2013 la masividad y características de las movilizaciones urbanas sucedidas en ciudades como San Pablo, Río de Janeiro, Porto Alegre o Recife, tuvieron impactos y consecuencias difíciles de precisar. Sin desear alimentar un relato fundante sobre dichos acontecimientos como causantes de la crisis que sufrió el sistema político brasilero desde entonces hasta hoy (de hecho son consecuencias de otra índole las que me interesa más abordar), es indudable que una grieta apareció entre la política y la política. Convocadas por la causa de Tarifa Zero y por el Movimiento Passe Livre (MPL), seducidos por la idea de una “vida sin catracas”⁶³ (en la que la libre circulación en la ciudad no se comporte como una mercancía o

63 Ver Pronzato (*Por uma vida..*): <<https://www.youtube.com/watch?v=UNBm-dt2LRs>>.

propiedad privada), o llamados a las calles por la efervescencia de los acontecimientos, miles de personas aparecieron en el espacio público en Junio de 2013, interrumpiendo su normalidad a través de una sumatoria de articulaciones y alianzas entre grupos que confluyeron en las ciudades brasileras con una temporalidad intermitente y efímera pero no por ello sin una gran potencia política.

Cuando la ola que se levantó en Junio 2013 a partir de las protestas por transporte público y que siguieron durante la Copa Confederaciones (en la que se estrenaron algunos estadios que se usarían después en el Mundial 2014) parecía empezar a calmarse, en el 2014, las elecciones y los gastos e inversiones en la Copa del Mundo por parte del PT, reactivaron la frecuencia y la asistencia a manifestaciones de protesta en varias ciudades. Mientras que el clima en la campaña de electoral de 2013-2014 había sido vivido por los militantes y adherentes de la izquierda entre el miedo a que ganara la derecha y el miedo a las consecuencias que las concesiones y alianzas del PT hechas para evitar perder iban a tener; y por la derecha como oportunidad para elevar sus denuncias al PT por corrupción en medio de los escándalos por la “Operación Lava Jato”⁶⁴, el 2015 y 2016 fueron escenario del desplazamiento del PT del gobierno a través del proceso conocido como Impeachment. Podríamos decir que hubo tres momentos de intensificación de las protestas durante todo este período: las del 2013 contra las subas de la tarifa del transporte; las del 2014 en plenos eventos deportivos (Copa Confederaciones y Mundial) y en torno a las elecciones generales realizadas en Octubre de ese año; y las del 2015, protagonizadas por el

64 "Operación Autolavado o en portugués Operação Lava Jato (traducido como Operación lavado a presión), también conocida en Brasil por Petrolão, es una investigación de corrupción llevada a cabo por la Policía Federal de Brasil. La Operación se hizo pública el 17 de marzo de 2014, con el cumplimiento de más de una centena de citaciones en busca de prisión temporal, preventivas y conducción coercitiva, teniendo como objetivo investigar un esquema de lavado de dinero sospechoso de mover más de 10.000 millones de reales brasileños. Es considerado por la Policía Federal como la mayor investigación de corrupción de la historia de Brasil. Debido a la excepcionalidad de sus acciones, abogados acusan la operación de "selectividad" y "parcialidad" en sus procedimientos, siendo "un caso penal que violó las reglas mínimas de defensa para un gran número de acusados". (Wikipedia “Lavajato”).

enfrentamiento entre “verdeamarelos” y “vermelhos”, que culminaron con el Impeachment y la destitución de Rouseff. Fue así que las manifestaciones públicas callejeras se hicieron presentes y tuvieron sin duda un rol primordial en y en tanto acontecimientos.

Por su temporalidad y características, hablar de una manifestación plantea problemas similares a los de narrar una obra de danza o teatro, que una vez que sucedió desaparece. Este “problema” ha sido abordado por autores como Phelan (*Unmarked...*) o Lepecki (*Of the presence of the body...*) quienes indagan en la temporalidad de lo efímero, su ontología del desaparecimiento y sus modos de resonancia y archivo en los cuerpos.

Exploraré la posibilidad de hablar de estos hechos y manifestaciones asumiendo lo fragmentaria que resultará toda tentativa y lo intraducible de las experiencias que al igual que en la danza que acaba de ser performada, vivieron los cuerpos que *estuvieron ahí*. La exploración también será guiada por el intento de pensar simultáneamente en las crisis y herramientas que surgen en el arte y en la política para intervenir en procesos políticos, democráticos y de (de)construcción de hegemonía, o inclusive para actuar por fuera de ellos.

Propondré que al observar el protagonismo de las manifestaciones ocurridas en el período 2013-2016 en Brasil, es posible pensar a la política comportándose según algunos principios que hemos presentado al abordar la danza contemporánea. Además de la centralidad de la presencia de los cuerpos para el devenir de los hechos, estamos ante una política que emplea herramientas coreográficas por las que los sujetos aparecen en el espacio público con y sin institucionalidad, con y sin identificaciones, tomando las calles y organizándose para manifestarse sin mediación, disputando el espacio de la ciudad con las fuerzas policiales y entre grupos antagónicos entre sí, afirmando performativamente su derecho a la ciudad, experimentando la política de modo de ser transformados junto con otros por la experiencia.

Más que la expresión o manifestación de pensamientos conformados previamente a las acciones de protesta, estos eventos interesan porque tienen como consecuencia la transformación de las subjetividades involucradas durante la acción. Esto plantea un vínculo singular entre acción y expresión; uno que por cierto nos aproxima a la danza y no sólo desde la perspectiva expresiva sino desde una generativa y performática.

Si como en la danza, lo que sucede va más allá del sujeto que danza y a la vez es algo más que dicho sujeto, intentaré observar las subjetividades políticas que participan y emergen durante las manifestaciones que abrieron una crisis en la política brasilera y cuyas repercusiones podemos afirmar continúan hasta el día de hoy. Trabajaré desde la premisa de que el marco coreográfico resulta pertinente para analizar las estrategias y tácticas de las manifestaciones de los cuerpos en el espacio urbano, y al mismo tiempo para reflexionar sobre las transformaciones que dicha participación y eventos realizan sobre quienes las protagonizan y/o asisten a ellos. Aspectos como la visibilidad, la disputa por el espacio público, la teatralidad implicada en los juegos de identificación y desidentificación de los grupos, el rol de los medios virtuales, la articulación virtual de acciones presenciales, la aparición de los sujetos en el espacio público, la intervención política, la acción directa de los cuerpos, las tácticas de organización y de movilización, serán cuestiones a desarrollar en las siguientes páginas.

Que la política se comporta como la danza es una premisa que únicamente se hace posible y plausible desde el concepto de coreografía expandida. El objetivo no es, por lo tanto, metaforizar ambos campos entre sí, sino establecer paralelismos y diferencias, observar dispositivos y sus consecuencias políticas actuando en entornos diferentes: el estético y el político. Si como vimos en capítulos anteriores, en la danza contemporánea el sujeto que danza no es separable de la danza que performa y existe una tensión entre las herramientas

representacionales y la expansión de experiencias y prácticas, en la política Brasileira del 2013 el marco democrático-representativo es intervenido por la acción directa de miles de personas que salen a manifestarse y son transformadas por la experiencia del encuentro con otros, por la integración de multitudes, por la visibilidad y las resonancias políticas de un acto tan imprevisible como incorporado: la manifestación pública.

En el capítulo anterior reconocíamos en la danza la tensión entre la apuesta a lo espectacular versus la apuesta a lo fenomenológico, conceptualizando las consecuencias que ambos paradigmas (que aparecen muchas veces combinados de formas complejas) tienen en la relación con el espectador, en la formulación de “contenidos” y de formas, en las políticas de la estética, etc. En este capítulo se trata de indagar ya no en las tensiones entre danza como espectáculo y danza como fenomenología, sino entre la política como espectáculo y la política como fenomenología, entre la manifestación como puesta en escena y la manifestación como experiencia, apuntando especialmente al modo en que los dispositivos coreográficos resultan claves para comprender la organización y el impacto de la acción de los cuerpos en el espacio público de las ciudades brasileiras. En otras palabras, si en el capítulo tres llegamos a la disolución de arte y vida a través del arte contemporáneo, en este cuarto y último capítulo indagaremos en la expansión de lo coreográfico (más allá de lo artístico) a través de los problemas, acontecimientos y crisis de la vida política.

Los acontecimientos conocidos como “Junio del 2013” tomaron las calles de ciudades brasileiras como Sao Paulo o Río de Janeiro, disputándose el espacio urbano – máximo símbolo de la modernización y el capitalismo neoliberal – y tornándolo escenario para una lucha que por un lado se caracterizó por la acción directa y por otro por una alta performatividad y

teatralización o puesta en escena de las posiciones políticas (ya no organizadas en torno a adhesiones partidarias) que a menudo se organizaban en el momento mismo de habitar la calle.

La división de “bandos” por colores, la programada desidentificación partidaria, la toma de espacios simbólicamente potentes, el reclamo por hacer gratuita la circulación en la ciudad, la disputa entre manifestantes por el signo ideológico de un evento durante su acontecimiento, el antagonismo y la articulación entre subculturas políticas para organizar y participar de las manifestaciones, el problema (y potencialidad) de la temporalidad de la manifestación en tanto acción política, son aspectos de los eventos ocurridos que muestran la pertinencia de abordar su análisis desde una perspectiva coreográfica expandida.

Figura 1, Manifestación por Passe Livre en *Brasil Post*.



En su libro *Social Choreography* (2005) Andrew Hewitt propone a la coreografía como un modo de pensar la relación entre política y estética señalando lo siguiente:

My argument here will be that dance has served as the aesthetic medium that most consistently sought to understand art as something immanently political: that is, as something that derives its political significance from its own status as praxis rather than from its adherence to a logically prior political ideology located elsewhere, outside art (6).

Hewitt plantea que el concepto de ideología ha sido generalmente entendido como falsa conciencia y toma de Jameson el pensamiento sobre el “inconsciente político” para abordar lo coreográfico. El autor propone desafiar el modo en que dicho concepto tiende a abstraer la

ideología del ámbito de la performance social de lo que sucede. Partimos entonces de su provocador desafío: ¿cómo realizar un análisis materialista de lo que sucede?⁶⁵.

Para Hewitt un primer paso tiene que ver con refutar el pensamiento sobre el cuerpo como pura materialidad; conceptualización que reproduce la división mente y cuerpo que ha sido la base del “retorno al cuerpo” en disciplinas como los estudios culturales. Según su planteo, este retorno al cuerpo ignora a la danza, porque ubica el corazón de lo social no en los cuerpos sino en los espacios dinámicos que separan y unen a dichos cuerpos en un movimiento dialéctico más que en una especie de “suma en bruto” (*Social Choreography* 7).

Desde esta premisa entendemos que los actos de significación no dependen solamente del juego entre significantes sino también en un cierto *darse contra* la realidad. El énfasis en el momento de la performance o puesta en escena de la ideología, por sobre los modos en que la ideología establece guiones sociales predeterminados, tiene implicaciones para el análisis de la danza y de las coreografías sociales performadas en las manifestaciones que estudiaremos.

Tomaré de Hewitt la idea de que la danza no es simplemente otro objeto sobre el que aplicar estrategias de lectura en profundidad en la lógica del texto, sino un desafío a la propia operación de la textualidad. Afirmando que la oposición entre lo textual y lo performativo es falsa, Hewitt llama “coreografía” a un marco que no es simplemente un modo de pensar sobre el orden social sino un modo de pensar sobre la relación de la estética y la política:

In other words, as a performative, choreography cannot simply be identified with “the aesthetic” and set in opposition to the category of “the political” that it either tropes or predetermines (*Social Choreography* 11).

El concepto de coreografía social no es una metáfora, de la misma forma en que las acciones y no sólo las representaciones son ideológicas.

⁶⁵ Hewitt afirma al inicio de su libro: “It is in the uncomfortable encounter and collision of bodies in space that we need to find a model for materialist analysis” (*Social Choreography* 8).

Si en su libro Hewitt se dedica a analizar el modo en que la coreografía emerge históricamente como medio para ensayar un orden social en el campo de la estética, podemos pensar qué orden social ensaya el campo de la política brasilera desde el punto de vista de las prácticas coreográficas y no de la hermenéutica, asumiendo que sin embargo, lo ideológico no puede ser dejado fuera.

Composiciones Colectivas En El Espacio Público

Mientras el sistema partidario se debate y disputa el poder del estado, tiende a sistemáticamente interferir, cooptar o neutralizar los movimientos e impulsos que se ensayan desde un campo político y estético expandido.

Por su parte y desde una mirada retrospectiva y autocrítica, la producción y creación artística ha tenido (salvo en el caso de la cultura de masas) más éxito en contribuir activamente a la conformación de un mercado artístico y de industrias culturales, que en la redistribución de lo sensible o en la expansión de lo estético hacia espacios de lo común-sensible, que se encuentran en la base de la convivencia social y las transformaciones macro y micropolíticas.

La aparición del pensamiento sobre coreografía expandida se dio en un momento en que los modelos de organización y convivencia social se muestran lejos del rumbo avizorado por representantes de izquierda, sus objetivos programáticos e ideologías partidarias. Por otra parte, ni las políticas culturales llevadas adelante por organizaciones partidarias de izquierda, ni el crecimiento del campo de la danza en cuanto a recursos y producción, han conseguido producir la dislocación o interrupción necesarias para realizar las transformaciones deseadas. La micropolítica se encuentra en crisis o peor aún, amenaza con ser una estafa conveniente a las necesidades del sistema de generar válvulas de escape, desestimulando la resistencia y

promoviendo privatización de la vida y la conversión de ciudadanos en consumidores de cultura (y otros bienes).

En Brasil (aunque podríamos agregar a países como Argentina, Chile, Ecuador, Perú, Uruguay) la neoliberalización de los partidos de izquierda en el gobierno en la fase 2000-2016 (Sader *El nuevo topo*) por un lado; y la profundización de la fisura entre cultura política popular y el experimentalismo vanguardista por otro, fueron parte de un mismo proceso - político y coreográfico - que no puede ser observado únicamente desde el estado o la política institucionalizada sino precisamente desde sus márgenes o su *afuera*.

En *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique* (2009) Gerald Raunig aborda el modo en que en el presente el arte agota su capacidad de crítica o de producción de crisis, trabajando junto al poder en un contexto claramente procapitalista con el objetivo de producir normalidad:

This is typical for today's situation: neither are we able to experience our time as crisis nor do we try to become subjects through an act of Criticism. (...) One cannot simply ignore Giorgio Agamben's warning, that one of the most important experiences of our times is the fact that we are unable to have any experience of it. The result is a permanent criticism that is blind to the crisis, and a permanent crisis that is deaf to criticism. In short, a perfect harmony! (41).

Arte y política dan muestras hoy de que pese a sus supuestas autonomías resultan planos cada vez más indiscernibles. En ambos parece estar operando una crisis de representación. En el político ante la incapacidad de los gobernantes o las trabas sistémicas que estos encuentran para llevar a cabo transformaciones que reestructuren jerarquías sociales y disuelvan la concentración de la riqueza material y simbólica. En el artístico ante la dificultad para comunicar y hacer público el conocimiento que se produce en la danza y que no es sólo espectacular sino experimental, perceptivo, relacional, común. ¿Qué implica poner el cuerpo en el espacio

público? ¿Qué técnicas y tecnologías es posible trasladar de la danza a la política para direccionar la potencia de los cuerpos en el campo expandido de la vida social urbana?

La movilización de ciudadanos no convocados por partidos y a menudo desorganizados, da cuenta de que los procesos de deslegitimación de los partidos e instituciones políticas han avanzado y lo siguen haciendo. Términos y sujetos como “clase trabajadora” se desdibujan con la creciente cooptación de la política por la economía y con la aparición cada vez más protagónica del trabajo inmaterial, del cognitariado, de la flexibilización laboral, que nos estimula a concebarnos como sujetos únicos, inclasificables, costumizados y cuya singularidad se vería violentada por la pertenencia a cualquier colectivo o articulación estratégica.

Es posible afirmar que populismos nacionalistas – tanto de izquierda como de derecha – potenciaron la crisis de estas categorías al apropiárselas con el objetivo de construir hegemonía. En Brasil este proceso es sin duda activado por el Partido de los Trabajadores que surge como movimiento obrero y con fuerte apoyo en movimientos sociales, pero más tarde va desdibujándose ideológicamente: por un lado haciendo acuerdos con el capital y los partidos de derecha en busca de “gobernabilidad”, y por otro significando las mejoras del nivel de vida bajo su gobierno como aparición de una “nueva clase media”. Como veremos esto será más tarde capitalizado por partidos y movimientos de derecha, que logran encauzar el descontento con el PT para engrosar sus propias filas y manifestaciones.

Ante este quiebre que involucra el fin de alianzas de clase fructíferas en el pasado, emerge con fuerza la multitud o la solidaridad de una comunidad sin comunidad. Durante este proceso los sujetos colectivos activamente implicados en luchas y conflictos sociales se reconfiguran, al mismo tiempo en que se quiebran organizaciones y partidos tradicionales así como el propio sistema político en el que ejercían su actuación.

En este panorama, el carácter semiespontáneo y la organización virtual que caracterizan a las manifestaciones y los eventos ocurridos a partir del 2013 en Brasil (pero que se venían gestando hacía años), no reducen su potencialidad política sino lo contrario. Dice Hanna Arendt en *La condición humana* (2010):

La rebelión popular contra gobernantes materialmente fuertes puede engendrar un poder casi irresistible incluso si renuncia al uso de la violencia frente a fuerzas muy superiores en medios materiales. Llamar a esto “resistencia pasiva” es una idea irónica, ya que se trata de una de las más activas y eficaces formas de acción que se hayan proyectado, debido a que no se le puede hacer frente con la lucha, de la que resulta la derrota o la victoria, sino únicamente con la matanza masiva en la que incluso el vencedor sale derrotado, ya que nadie puede gobernar sobre muertos (223-224).

En la movilizaciones políticas se emplean tácticas y técnicas que atañen al espacio y a los cuerpos (materias primas de la danza) y donde más que afirmarse o reivindicarse el reconocimiento de una demanda o colectivo particular, se producen nuevas subjetividades y sujetos colectivos, en lógicas transitorias y transitivas que pueden tener no obstante efectos duraderos.

La apropiación de dispositivos coreográficos por parte tanto de los manifestantes como de las fuerzas policiales y represivas - que no es nueva pero adquiere una visibilidad y capacidad de intervención singulares -, da cuenta de que la transposición de estas herramientas de uno a otro campo ya está sucediendo y que lo coreográfico es un enfoque poderoso a la hora de organizar, desorganizar o controlar tácticamente a los cuerpos en el espacio público de la política. Estos fenómenos, sumados a la urgencia de las situaciones político-sociales que se viven en el contexto brasileiro, ponen en cuestión la pertinencia del rol del artista en tanto especialista y en escena a la urgencia de emplear sus herramientas de acción política-estética de modo implicado respecto al entorno donde se produce.

¿Qué puede la danza políticamente?

Desde el campo artístico proyectos como *Lote24hs* (Cristian Duarte), *Como Club* (Thelma Bonavita) o *Multitud* (Tamara Cubas), son ejemplos de cómo el interés por la experimentación formal viene siendo cada vez más reemplazado por la investigación en la generación de comunidades, convivencia y experiencias colectivas. Estos proyectos exploran y se sitúan en un punto intermedio entre la politización de la danza y la dancificación de la política, proponiendo más que creación de obras artísticas, la creación experiencias colectivas e investigaciones donde lo que está en juego son las posibilidades de inventar formas de estar juntos así como la toma de decisiones – compositivas y políticas – en el espacio público. Situados al borde del campo artístico, interesa acercarnos brevemente a estos procesos que, al igual que las manifestaciones de MPL y sus cuerpos desidentificados, apuestan a la creación de experiencias más que a la puesta en escena (teatral o política) de guiones predeterminados, como modo de indagar en torno al desafío de cómo vivir juntos.

Um.Lote24 hs es un proyecto creado por Cristian Duarte, que si por un lado se desglosa en subproyectos y experiencias, por otro hace de su página web una performance en sí misma. La obra no es escénica sino multimediática y basada en procesos de investigación y convivencia. La misma no tiene autoría individual sino una dirección artística intervenida por múltiples creadores invitados. De este modo, el proceso se estructura en experimentos con artistas interventores y artistas residentes; los interventores proponen y durante los días de trabajo crean y producen junto a los residentes, material que es registrado en forma de video, audio, fotografías, creación de conceptos e imágenes.

En la página web se documenta un collage caótico y anárquico de materiales que guían conceptualmente el proyecto. El sitio se presenta de este modo:

Este sitio no es exactamente un blog, ni del todo personal. Tampoco una web académica o profesional. Es un archivo de escritos, un mapa de pistas, referencias,

noticias y enlaces que apuntan a una práctica de la filosofía como compromiso con un mundo común (Web de *Lote24hs*).

LOTE #1 es el primer bloque de experiencias realizado, y es integrado por los experimentos “Lote preto de gente” coordinado por Marcelo Evelin; “Yes we cannot”, una “pre-formance en la era de la con-fusión” con Paz Rojo (España); “TransFormaTion/ção” con David Zambrano (Venezuela/Holanda). El proyecto también incluye la intervención de Luis Garay (Argentina) y del propio Duarte. Refiriéndose a *LOTE #1* Duarte señala:

Entendendo essas intervenções como possibilidades de criação de novos fluxos e conexões, produção de conhecimento e diversificação das especializações da dança que praticamos e produzimos. *LOTE #1* prevê a participação de até 50 artistas-colaboradores, que poderão participar dos laboratórios com os artistas-interventores convidados para esta residência. A participação compreende experienciar e contribuir na criação do campo de pesquisa proposto por este projeto. Os laboratórios nascem de uma intenção de provocar, atualizar e compartilhar ferramentas, metodologias, estéticas, dramaturgias, entre outras, promovendo aproximações e trocas entre os artistas-residentes, interventores e colaboradores. Além de promover a interlocução do projeto com a sociedade através de experimentos abertos que serão desenvolvidos ao final de cada laboratório (Duarte en *Lote24hs*).

En “Lote Preto de Gente” Evelin se interesa por la masa, trabajando con referentes teóricos como Elías Canetti con quien encabeza la presentación de su proyecto:

A massa é uma aparição tão enigmática quanto universal, que, de repente, está lá onde antes nada havia. Algumas poucas pessoas podem ter estado reunidas, cinco ou dez ou doze, não mais. Nada foi anunciado, nada esperado. De repente, fica tudo preto de gente. (Elías Canetti *Massa e Poder* citado em *Lote24hs*)

La exploración da lugar a “ Um lote de gente, um bloco de sujo, um bando em fuga. Massa e multidão. Angu de gente, caldo de corpo, densidade do individuo comprimido em um ajuntamento. Exercitar o lugar do performer e o lugar do espectador. Trocar os papeis e as regras, inverter as condições de percepção e experiência” (Evelin en *Lote24hs*).

En “Lo que sea moviéndose así”, Rojo propone repensar la noción de improvisación

...partindo do princípio de como culturalmente, dentro do contexto da prática coreográfica contemporânea, a entendemos, sofremos, odiamos, usamos e apreciamos. A questão que sustenta esta investigação é: o que significa "hoje improvisar" como um gesto cênico, quando historicamente "improvisar" começou como uma prática emancipatória e acabou sendo uma ferramenta para criar (uma) linguagem com a qual se identificar e significar? Podemos diferenciar entre "estilo" (entendendo esta como formas de identidade para a conquista de sistemas pré-existentes) e "aventura" sensível de abrir o corpo? Como sensibilizar o corpo para fazer desta aventura uma conquista de sua própria vulnerabilidade? (...)
(Rojo en *Lote24hs*).

Por su parte David Zambrano trabaja em torno al concepto de transformación: “A imagem que tenho clara é "TRANSFORMAÇÃO", investigar nossa capacidade de transformar um estado físico-mental em outro. Transformar o espaço teatral através de nossos corpos” (Evelin en *Lote24hs*). *DÍA E NOITE COM VOCE*, es una serie de videos cortos que presentan en forma desordenada los experimentos realizados. Ellos son filmados durante el día y la noche, con conceptos muy diferentes pero que tienen en común una imagen deformada por el tipo de filmación y efecto de cámara, el humor, conductas no esperadas o adecuadas que interrumpen la expectativa de interacción social y ponen en escena situaciones cotidianas o reconocibles para enseguida dislocar el orden o sentido lógico de la acción. Se trata de acciones sin causa, voces sin lenguaje inteligible sino más bien animales u onomatopéyicas, estados anímicos que se suceden sin causalidad aparente. La calle, bar, piso, baño, escalera, pasillo, baile, cocina, patio, restaurante, esquina, avenida: son algunas de las locaciones empleadas.

Luis Garay se concentra en algunos conceptos como alfabeto, paisaje, silencio, absurdo. Su consigna de trabajo consiste en “Hacer las cosas más estúpidas muy serio y las cosas más serias de un modo estúpido” (Garay en *Lote24hs*). Por su parte Cristian Duarte invita a trabajar sobre la “invención”:

Proponho inventar um lugar, inventar movimentos, inventar uma roupa, inventar uma prática, inventar uma lista de referências, inventar uma comida, inventar uma concentração, inventar um tempo, inventar uma tonalidade, inventar uma história, inventar um acidente, inventar um amor, inventar de fazer amor, inventar que tudo seja inaugural, inventar que não temos memória, inventar que não somos seletivos, inventar uma tristeza, inventar uma dor, inventar uma alegria, inventar empatia, inventar um projeto, inventar coordenação, inventar direção, inventar um design, inventar uma fotografia, inventar um vídeo, inventar um texto, inventar um release, inventar uma produção, inventar uma co-produção, inventar um apoiador, inventar um subsídio, inventar amigos e inventar inimigos. (Duarte en *Lote24hs*)

Thelma Bonavita - a quien nos aproximamos en el capítulo uno- es la articuladora inicial de *Como_CLUBE*. En un dossier divulgado en el 2015, *Como_CLUB* se presenta como “dangerous and amusing” (“perigoso e divertido”) y en su web es descripto de la siguiente manera:

Como, é a palavra que se usa para se encontrar maneiras de realizar algo. Como, potencializa as ideias escapando da lógica da originalidade e da funcionalidade. Como também é a conjugação do verbo “comer” na primeira pessoa do singular. E comer foi a metáfora usada por Oswald de Andrade em seu “Manifesto Antropófago”, para descrever uma estratégia cultural que “metaboliza” as diferenças tornando-as próprias. E Como também é a licença poética da soma das sílabas que iniciam as palavras Co =corpo e Mo= moda. E dessa gênese linguística gera-se o Como_clube, uma plataforma mutante que se caracteriza por gerar perspectivas artísticas expandidas, um ambiente de convivência indisciplinado, que favorece o livre trânsito entre gêneros, gerações, políticas, sócio- economias entre outros; engajados na produção de situações e trabalhos performativos que negociam com seu ambiente, entorno e seus assuntos emergentes (*Como_CLUBE*).

El ambiente de convivencia indisciplinado tiene algunos principios que funcionan como reglas de convivencia tales como que la creación viene antes del proyecto, o que es importante hacer al ambiente posible para otros, y se basa en una fórmula compuesta por dos términos: humor y amor. *Como_CLUBE* nace del deseo de que el encuentro con otros esté guiado por el deseo de cada uno, alejándose del mito de la total libertad del individuo moderno para explorar zonas de encuentro y afecto con/por otros. El pensamiento político tras el experimento apuesta sus fichas a

la posibilidad de desestabilizar las reglas y convenciones que pautan la conformación y la vida en colectivo, así como las características inherentes a una “obra de arte”.

La opción por la creación de espacios inmateriales de convivialidad excluye a *Como_CLUBE* de un mercado objetualizante de obras y aumenta la distancia con un público ávido o habituado a las mismas. Estar por fuera de este circuito o en palabras de Thelma “estar pior de boa” es una metáfora no sólo para las estéticas producidas, sino para la percepción de que dado que en la contemporaneidad vivimos en un “más de lo mismo”, es necesario recuperar ciertas energías cooptadas luego de su momento de emergencia y efervescencia en décadas pasadas. Siguiendo a algunas ideas de Rolnik (“Antropofagia zombie”) al conceptualizar la “antropofagia zombie” - que sería aquella que devora acríticamente -, y preocupada por el modo en que se ha dado por hecho la relación con otros que no se parecen a nosotros, Thelma concibe *Como_CLUBE* en conjunto con artistas y amigos, recreando un ambiente menos laboral que tribal o familiar, donde tiempo y relación constituyen materias primas fundamentales de una coreografía expandida que no necesita de espectadores, y cuya documentación es concebida en un lugar secundario respecto a la importancia de lo que las experiencias dejan en el cuerpo, que en palabras de Bonavita “¡ninguém tira!!”. ¿Quién nos quita lo bailado? La producción de lo público puede ser repensada desde *Como_CLUB* como algo que no puede ser sustraído ni apropiado ni vendido: experiencias que el cuerpo archiva y que conformándose en el encuentro con otros se permean en las políticas del presente compartido transitoria, casual o conectivamente.

Según el amigo y colaborador del proyecto Wagner Schwartz, en *Como_CLUBE* tienen lugar discusiones sobre la relación del arte de nuestra época con otros movimientos estéticos, otros períodos, la masificación de las nociones de correcto o incorrecto en las decisiones

artísticas, la expansión de los modos de actuar en la elaboración de propuestas para ejercitar el convivio, la fuerza emocional de las utopías, los desencuentros entre filosofía y mercado de arte. El proyecto desorienta el ritmo del reloj de la contemporaneidad y propone desincronizar sus prácticas de dichos consensos. *Como_CLUBE* entiende al intercambio coreográfico, verbal o temporal como una experiencia fenomenológica y no representacional. Lo que se pone en juego es lo íntimo, cuya asociación automática con lo privado es problematizada. En este camino, las prácticas semieróticas de *Como_CLUBE* involucran sexualidades disidentes y heterogéneas. En relación a lo íntimo y a los marcos normativos que definen lo que debe o no quedar dentro de ese ámbito, el proyecto provoca insolentemente a la legitimidad de dichos parámetros y expone al público a momentos de sensualidad y goce colectivo “sin vergüenza”. Esta opción ética y estética, dialoga con una serie de performances que en los últimos años trabajan a partir de lo obsceno, enfatizando la potencialidad que puede tener desautorizar la circunscripción del cuerpo y sus fenómenos a ciertas esferas, así como la legalización del mundo social a través de instituciones por fuera de las cuales las relaciones humanas quedan libradas a la impredecibilidad de lo que puede acordarse (o no) en el momento del acontecimiento teatral, ritual, poético.

Proyecto Multitud (en adelante PM) es un proyecto dancístico de coproducción entre México y Uruguay, integrado por un elenco de diecisiete bailarines y dos músicos. Dirigido por Tamara Cubas y su colectivo Perro Rabioso. La creación forma parte de una serie de producciones en las que la coreógrafa aborda de modos diversos y performativos, algunas preguntas y problemas que atañen directamente al lenguaje de la danza, al cuerpo como construcción cultural y espacio de luchas políticas, y a las relaciones entre lo privado y lo público, y entre arte y sociedad. En la página Web del proyecto encontramos la siguiente definición:

...es una obra de danza que aborda la problemática de la heterogeneidad en la noción de comunidad. Pieza con una estructura narrativa discontinua, que parte de acciones ancladas en el presente, desprovistas de cargas emotivas premeditadas y de cualquier noción de representación. El espacio desnudo y motivos sonoros diseñados in situ a partir de la manipulación de microfonía, son los recursos mediante los cuales un grupo de intérpretes habita experiencias y construye imágenes para ir hacia nuevas posibilidades de relación con el espectador, una invitación para ser sujeto activo de una experiencia perceptiva visual y sonora abierta a múltiples lecturas y significaciones (Web de *PM*)⁶⁶.

La metodología creativa empleada propone sustituir el principio o tarea de composición por el de organización, y se desarrolla en el espacio material de los ensayos y en el virtual de Facebook y la web del proyecto, que cuenta con un foro abierto para la participación y el intercambio.

Pactada de modo conjunto, se trata de una metodología en la que los bailarines participantes

...mediante el diálogo, la comunicación y la escucha ponen en juego sus individualidades para ir decidiendo la dramaturgia de la pieza en el momento en que ésta se presenta. Cada una de las escenas cuenta con principios fijos que posibilitan el arribo a una forma, pero el cómo se arriba a ella y el orden de las mismas, es una decisión que el colectivo asume mientras la pieza se presenta ante el espectador (web de *PM*).

La narrativa discontinua y el énfasis en el presente como espacio-tiempo para el desarrollo de las acciones buscan cuestionar los roles de director y espectador. Partiendo de la lectura de textos de Barthes, Deleuze, Guattari, Bourriaud, Rancière, Zulai Macias, Peter Pál Pelbart, Virno y Negri, el proyecto construye su fundamentación teórica a partir de referencias semióticas, filosóficas, sociológicas y artísticas, articulando con ellas las premisas de la investigación corporal y escénica.

Son multitudinarios los conceptos guía que se encuentran entre sus referencias. Todos ellos conforman una red no rígida sino permeable y porosa, que permite la contaminación del proceso y se abre a los intercambios que se produzcan en la exploración escénica y en la web. El

66 Página web del Proyecto Multitud: <<http://www.perrorabioso.com/Multitud>>.

proyecto busca cuestionar el uso instrumental del cuerpo en la modernidad, que sitúa al bailarín al servicio del arte, proponiendo en su lugar “un cuerpo visto desde el arte, un objeto estético sobre el que hay que formular preguntas que nos conduzca a redescubrirlo y a colocarlo ante situaciones nuevas sobre la escena” (Cubas en Web *PM*). Dice Cubas en la fundamentación del proyecto: “De alguna manera es una obra política, porque pone frente al espectador una importante reflexión sobre cómo es posible la acción colectiva en el espacio público” (ídem).

A diferencia de las formas tradicionales de la danza, que jerarquizan de modo estanco las funciones y relaciones de producción (teniendo por un lado al director quien domina la técnica y el arte de crear e imparte a sus intérpretes ordenes, que éstos deberán ejecutar con la mayor precisión posible), en *PM* observamos que se dan procesos de co-creación y traducción re-creativa, en las que referencias y consignas investigativas dan lugar a respuestas imaginativas, que suponen un espacio de proposición y no sólo de ejecución para los artistas colaboradores.

Esto es visible en *PM*, en el que todo el material es creado conjuntamente. En *Proyecto Multitud* la invención de lenguajes así como la invención de los dispositivos para su invención, son protagonistas del proceso creativo. “La obra” no integra una unidad en tiempo y espacio, sino que su creación y fruición se encuentra deslocalizada; es un cuerpo des-organizado y fragmentado, una red rizomática de elementos que se relacionan sin unificarse, sin subordinarse a un concepto. Tanto la obra como la comunidad creativa involucrada en su producción se desorganizan de modos no calculados, llevando a cabo procesos de decisión que disparan posibilidades inciertas, más allá del control de sus “tomadores”.

PM hace de este tipo de procesos el propio material coreográfico, poniendo en escena la toma de decisión colectiva, que no es acordada mediante la palabra sino que emerge de un diálogo de escuchas. El qué se hace, es decidido de modo simultáneo a su propia ejecución. La

estructura de *PM* se caracteriza por una narrativa discontinua y en cada función los intérpretes deciden el orden de las escenas, su duración y el cómo transcurre cada hecho escénico desde principio hasta el final. Se cuestionan de este modo los roles del director y del espectador. La pregunta que se pone en escena – mediante una estética del espacio vacío y una iluminación minimalista – es: ¿es posible para un colectivo organizarse para lograr un objetivo? (Web de *PM*). En la danza así como en otros terrenos de actuación y organización política, a menudo los acuerdos preestablecidos se tornan rígidos, menguando la potencia de la decisión colectiva. La no predeterminación de los mismos en la creación artística, abre un flujo de energías que dan a la acción una dirección y cualidad impredecibles, que se integran a la obra con la fuerza de un evento.

PM presenta una estética del *cuerpocosa*, vivo pero pasivo, activo en su pasividad. Dejándose hacer y siendo. El cuerpo hace pero también se deja hacer, mover, colgar. Los encargados de moverlo se relacionan con él cuerpo con curiosidad, sin afecto pero tampoco agresión. Explorando su peso, las posibilidades de articulación que su anatomía inoperante ofrece. Esta imagen es recurrente en las obras de Cubas en las que la acción coreográfica consiste en agarrar al otro, levantarlo, arrastrarlo, pesarlo, doblarlo, medirlo. El cuerpo agotado y tropezón, el cuerpo cercano al fracaso, son otras calidades e imágenes que se mueven en los cuerpos y en el grupo. El cuerpo que intenta, que se desorganiza en su tentativa. La torpeza, el cansancio, el impedimento – físico y emocional – ponen en escena a un cuerpo radicalmente diferente al buscado por otros tipos de danza. El dominio de la técnica y el virtuosismo es reemplazado por acciones pasivas, búsquedas infructuosas. Acciones inoperantes e improductivas, movimientos sin causa ni consecuencia. No se trata de una representación psicológica del fracaso sino la materialidad de su mera ocurrencia. En palabras de Cubas:

El concepto de fracaso como posibilidad fue una noción aportada por alguien que siguió el proceso a través de un grupo abierto en el Facebook. En lo personal fue clave, pues me ayudó a decidir el formato de la obra, aceptando a soltar a que los interpretes decidan sobre la obra e incluso fracasen uno de los días... pues sería un dato de la multitud que no logró organizarse y llegar a su objetivo. (Página Web de *PM*)

Sin embargo, el objetivo al que Cubas se refiere no es más que la organización temporaria para la acción. No excluye la desobediencia ni la transgresión de las reglas y si la búsqueda de poder. Para que esta multitud opere necesita establecer acuerdos transitorios en los que todos deciden pero nadie toma la (primera) decisión. Las unidades de acción de las que se compone la obra (usando la terminología de su directora) son posibilidades que el grupo tiene pero su realización y orden están indefinidos, abiertos a las decisiones que la multitud logre o no tomar en el mismo momento de la performance. La decisión (e inevitablemente también la relación) se torna de ese modo uno de los contenidos la performance. Este habitar el escenario es una decisión política que demanda una responsabilidad y una reflexividad práctica que Cubas junto a su elenco ponen en acción, para acierto o para errores (Naser “Cuerpos rabiosos...”). La obra fue creada en México en 2011 y luego realizada junto a “multitudes” de numerosos países tales como Uruguay, Brasil, Portugal, Italia, entre otros.

Como vemos estas iniciativas, que apuestan a la convivencia y a la experiencia más que a la producción de obras en las que artistas y espectadores tienen sus roles y funciones predefinidas por el marco artístico, dan cuenta del interés del campo coreográfico por enfocarse en la creación de relaciones y subjetividades emergentes a partir de encuentros que tienden a ser impersonales y desinteresados. Proyectos como los recién nombrados, que buscan producir y expandir el espacio de lo común, son financiados muchas veces por fondos que costean el trabajo de los artistas (aun cuando estos no producen una “obra escénica”) y combinan de ese modo su

necesidad de sobrevivencia y sustentabilidad económica con la materialización de espacios donde la danza intenta ser colectivizada o desprivatizada en busca de su potencial transformador.

Las experiencias citadas en capítulos anteriores se enfocaron en la creación artística como intervención sobre lo sensible mediante la creación tanto de obras escénicas como de experiencias y relaciones. El encuadre artístico sin embargo circunscribe su acción a un plano atravesado por convenciones y códigos de simbolización y semantización ya existentes. Esto las coloca en un espacio ambiguo, donde si por un lado sus procesos artísticos resultan fenomenológicamente transformadores para quienes participan, sus participantes son a su vez parte de una comunidad artística limitada y delimitada, aún en sus intentos de expansión, hibridación y fusión de arte y vida. ¿Cómo pueden las herramientas y técnicas que procesos como *Multitud*, *Lote 24hs* o *Como CLUB* crean, ser puestas en común en el campo social donde luchas y relaciones se hacen y deshacen permanentemente? ¿Es su micropolítica su potencialidad o es necesario inventar herramientas para la expansión de su energía política? Es desde este límite borroso entre creación y experimentación en la que Duarte, Bonavita o Cubas realizan sus proyectos, crean relaciones, diálogos y encuentros, y comparten prácticas políticas-estéticas de convivencia, desde donde deseo retomar la pregunta por la potencia de lo coreográfico pero ahora situándonos plenamente en el campo social de las luchas brasileras ocurridas recientemente.

Pasar de la observación de estas obras, al análisis de manifestaciones y movilizaciones no previamente ensayadas de los cuerpos en acontecimientos como protestas públicas y autoconvocadas, marchas, happenings o flashmobs con temáticas políticas, resulta crucial para observar como actúa lo coreográfico en el afuera del arte, y también en el afuera de la política institucionalizada, partidaria, institucionalizante.

Poner el cuerpo en la calle, poner el cuerpo cuando la única certeza es que el campo político se cae a pedazos, poner el cuerpo con la lógica comunitaria del desinterés, poner el cuerpo en la multitud desde una política impersonal; poner la representación y los dispositivos performativos y teatrales al servicio ya no de la ficción sino de la realidad. Estas premisas vienen siendo exploradas en la creación artística y son puestas a actuar sin previo ensayo y con consecuencias impredecibles en el espacio público de la vida común, en la movilización política, en los espacios de intervención directa.

La presencia de los cuerpos en el espacio público, un espacio que les pertenece, tiende a borrar las divisiones entre profesionales o analfabetos, ricos o pobres, artistas u obreros y sus lugares asignados. Sin embargo en el encuentro lo que se produce no es igualdad ni homogeneización sino que se abre paso la lógica multiplicadora de la diferencia de la comunidad. ¿Qué tienen en común los miembros de una comunidad? pregunta Esposito en *Communitas: origen y destino de la comunidad* (2003):

¿Es verdaderamente «alguna cosa» positiva? ¿Un bien, una sustancia, un interés? Los diccionarios proveen una respuesta bastante precisa al respecto. Aunque adviertan de que no se trata de un significado documentado, nos informan que el sentido antiguo, y presumiblemente originario, de *communis*, debía ser «quien comparte una carga (un cargo, un encargo)». Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una «propiedad», sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un «más» sino por un «menos» una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está «afectado», a diferencia de aquel que está «exento» o «eximido» (27-28).

Esposito reemplaza la oposición público-privado por la contraposición entre *communitas* e *immunitas*. Según el autor la comunidad:

No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad -en el sentido de «te debo algo», pero no «me debes algo», que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les exproya, en

parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. Imponemos así un giro de ciento ochenta grados a la sinonimia común-propio, inconscientemente presupuesta por las filosofías comunitarias, y restablecemos la oposición fundamental: no es lo propio, sino lo impropio -o, más drásticamente, lo otro- lo que caracteriza a lo común. Un vaciamiento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una despropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse. En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto acéptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos: «donantes a», en tanto ellos mismos «donados por» un circuito de donación recíproca cuya peculiaridad reside justamente en su oblicuidad respecto de la frontalidad de la relación sujeto-objeto, y por comparación con la plenitud ontológica de la persona (si no en la formidable duplicidad semántica del término francés *personne*: «persona» y «nadie»). No sujetos. O sujetos de su propia ausencia, de la ausencia de propio. De una impropiedad radical que coincide con una absoluta contingencia, o simplemente «coincide»: cae conjuntamente. Sujetos finitos recortados por un límite que no puede interiorizarse porque constituye precisamente su «afuera». La exterioridad a la que se asoman, y que los penetra en su común no-pertenecerse. Por ello la comunidad no puede pensarse como un cuerpo, una corporación, una fusión de individuos que dé como resultado un individuo más grande. Pero no debe entenderse tampoco como el recíproco «agradecimiento» intersubjetivo en el que ellos se reflejan confirmando su identidad inicial; un lazo colectivo que llega en cierto momento a conectar a individuos previamente separados. La comunidad no es un modo de ser -ni, menos aún, de «hacer» del sujeto individual. No es su proliferación o multiplicación. Pero sí su exposición a lo que interrumpe su clausura y lo vuelca hacia el exterior, un vértigo, una síncope, un espasmo en la continuidad del sujeto (*Communitas*... 29-30).

En la lógica del *munus* de Esposito, la presencia de los cuerpos genera hechos que no pueden ser apropiados por nadie, no pueden ser ensayados, ni calcularse para obtener de ellos beneficio alguno; se organizan y resultan de una interacción entre el acontecimiento, la presencia y las intenciones de los participantes, y en ella emergen antagonismos y relaciones no preexistentes. Es por esto una política que actúa más allá de la calculabilidad y la racionalidad estratégica.

Los asistentes a un acto, marcha o concentración no representan a un sujeto traducible fuera de este acontecimiento, al igual que durante la danza el sujeto es la danza y no sólo la performa saliendo de ella indemne. La relación entre identidad y fenómeno político se muestran

como generativas y no como reflejo de ideologías o subjetividades preexistentes. Poner el cuerpo no es lo mismo que poner el voto en la urna; estos actos políticos son performativos por diferentes subjetividades y tienen efectos políticos (ambos transformadores de subjetividades) que deben ser pensados diferencialmente. Las tecnologías de la manifestación se basan en la aparición y en la creación de subjetividades y relaciones, pero ¿cómo?, y ¿con qué consecuencias?. En otras palabras, parafraseando a Schneider (“Performance Remains”); ¿cuales son los restos de sus performances en tanto acontecimientos?

Cuando pensamos en estas multitudes movilizadas, el desafío es no caer en el reduccionismo ni de los símbolos, ni en el de los momentos y los cuerpos como inevitablemente efímeros. Es en la articulación no excluyente de esos dos planos donde se juega la posibilidad de que emerja algo no existente, la apertura de un túnel de escape o una grieta, la llave para desarmar al sistema, la ausencia de horizonte como lo que se tiene en común (Rojo “Dejar de..”).

¿Qué análisis coreográfico podemos hacer de un levantamiento como el sucedido en Brasil, que comienza protestando contra la suba del costo del transporte y demandando su gratuidad y genera una efervescencia social que acaba alimentando al crecimiento y salida a las calles de movimientos nacionalistas y populistas de derecha? ¿Qué coreografías son las que invaden la ciudad instalando zonas autónomas temporarias (Bey *TAZ*) y disputas por la visibilidad entre *vermelhos* (rojos, PT), *verdeamarelos* (verdes-amarillos, nacionalismo patriótico de derecha), y sin bandera o autonomistas (*blackblocks*⁶⁷, MPL, movimiento estudiantil, etc)?

⁶⁷ “El periodista y estudioso de los movimientos anarquistas, Jairo Costa, en el artículo “A tática Black Bloc” publicado en la revista “Mortal”, recuerda que el Black Block surgió en Alemania en la década de 1980, como una forma utilizada por los autonomistas y anarquistas para defender *squats* (ocupaciones) y universidades de las acciones policiales y los ataques de grupos nazis y fascistas. “ El Black Block fue el resultado de la búsqueda de nuevas tácticas urbanas de combate contra la policía y los grupos nazis y fascistas. A diferencia de lo que muchos piensan, el Black Block no es un tipo de organización anarquista, ONG o cualquier grupo libertario, es una acción de guerrilla urbana” contextualiza Costa. De acuerdo con uno de los “documentos de información” disponible en la página de Facebook, algunos de los elementos que los caracteriza, son la horizontalidad interna, la ausencia de liderazgo, autonomía para decidir dónde y cómo actuar, y la solidaridad entre sus miembros. Actualmente, hay registros, por ejemplo, de fuerzas de acción del Black Block en las recientes manifestaciones y levantamientos

¿Fue este tomar las calles la creación de un tercer espacio de lo político o el surgimiento de un movimiento que fue luego reencauzado por agentes poderosos del sistema político desarticulando su potencia acontecimental?

Lo sucedido en Junio de 2013 en Brasil es irrecuperable por la vía documental o hermenéutica. Por eso, merece un análisis coreográfico que como el estudio de cualquier danza, implica aislar un paréntesis temporal de una vida mucho menos discontinua, donde lo real es siempre construido y está cruzado por pasados no sucedidos y futuros impredecibles o por venir, que seguirán resignificando estos eventos.

Tomo para este problema el pensamiento de Eleonora Fabiao sobre la precariedad de la historia y el carácter performativo de su escritura. En el texto “History and Precariousness: in search of a performative historiography”, Fabiao (2012) afirma:

La escritura de la historia es un acto performativo bajo condiciones de producción históricas, políticas, identitarias y estéticas específicas. La lectura de la historia ídem. El historiador no es un mero coleccionista de datos sino un productor de afectos y efectos. En este entrelazamiento fenomenológico, los archivos son formados como "objetactos", esto es, objetos energizados en verbos transitivos. De modo performativo, el archivo no es solo, o no es exactamente, una fuente documental sino una fuente de experiencia histórica y experimentación (125).

Brasil 2013: Ciudades Rebeldes y Multitudes No Identificadas

Por su carácter presencial, espacial, corpóreo y coreográfico, por su potencia colectiva y su simultánea facilidad de ser sujeta a cooptación, la manifestación de multitudes en el espacio público nos confronta a la potencia indeterminada e imprevisible de la comunidad. ¿Cuáles son las lógicas coreográficas de los acontecimientos sucedidos en Brasil a partir de junio de 2013? ¿Cómo dar cuenta del problema historiográfico, teórico, político y epistemológico de escribir sobre ello sin *haber estado ahí*?

populares en Egipto” (Monteiro “Black Bloc Brasil”). La página de facebook de Black Blocks Brasil está disponible en: <<https://www.facebook.com/groups/blackblocksaopaulo/>>.

Con una energía confrontativa y rabiosa – que quizás comenzó a moverse con los zapatistas en Chiapas en 1994, en Seattle en 1999 o en los Foros Sociales Mundiales que desde el 2000 en Porto Alegre fueron leudando la masa social que impulsó al PT al poder de la mano de fuertes movimientos sociales –, la década del 2000 está marcada por levantamientos. Desde las primaveras árabes pasando por el movimiento estudiantil chileno, 11M, Occupy Wall Street, Black Lives Matters, a Brasil, los últimos años estuvieron marcados por eventos consistentes en salir a la calle, aparecer en el espacio público y tomar junto a una multitud un espacio común de la ciudad, sea marchando o negándose a hacerlo.

Por una vida sin catracas, por el passe livre, porque nao vai ter copa, porque nao vai ter golpe, porque la represión policial es inaceptable, por el derecho a la ciudad, por el alejamiento del gobierno del PT de las organizaciones sociales que habían posibilitado su ascenso; las movilizaciones de Junio de 2013 comenzaron en torno al objetivo de gratuidad en el transporte para aglutinar luego diversas demandas, inclusive -y como se vería más tarde en un proceso que culminó con el golpe constitucional dado en octubre de 2016- las de la derecha. Los acontecimientos podrían analizarse a la luz de sus resultados en términos objetivos: desde esta perspectiva habría que reconocer que los hechos fueron contraproducentes a las consignas iniciales del 2013 ya que acabaron despertando al “gigante” verdeamarelo y llevándolo masivamente a la calle y a derrocar al gobierno legítimamente electo. Sin embargo, si atendemos a qué sucedió, es posible afirmar que lo que comenzó como un apoyo de los movimientos sociales al Movimiento Passe Livre (en adelante MPL) – cuyos principales ejes eran la tarifa gratuita de transporte y su autogestión, y que por entonces había sido duramente reprimido por la policía -, dio lugar a un cuestionamiento del sistema político y al funcionamiento del país como un todo, lo que no se producía (al menos no masiva y mediáticamente) hacía décadas.

Protestos contra o aumento de passagens do transporte público; sobre estações de metrô que têm sua localização alterada em benefícios de um grupo social privilegiado; ocupações de reitorias universitárias por estudantes, ou de prédios abandonados por sem-teto; manifestações pelo direito ao aborto, pelo uso de substâncias consideradas ilícitas e por outras liberdades. Todas têm um objetivo muito maior do que obter concessões de curto prazo. Elas não servem apenas para garantir transporte público, tapar as goteiras das salas de aula, destinar um prédio aos sem-teto ou ainda conquistar direitos individuais. Os problemas enfrentados pelos movimentos urbanos envolvidos nesses atos políticos não são pontuais, mas sim decorrência de um modelo de desenvolvimento que, enquanto explora o trabalho, concentra a renda e favorece classes de abastados, ou deprecia a coisa pública (quando ela não se encaixa em seus interesses) ou a privatiza (quando ela se encaixa). Os atos que se iniciaram contra o aumento nas tarifas dos ônibus acabaram por levar centenas de milhares às ruas em São Paulo no dia 17 de junho de 2013, em solidariedade à ideia e repúdio à violência com a qual manifestantes e jornalistas haviam sido espancados e presos pela Polícia Militar dias antes, na quinta-feira, 13 de junho. Uma massa heterogênea, descontente, sob um guarda-chuva de uma pauta bastante concreta e objetiva (Sakamoto “Em São Paulo..” 172-173).

El ciclo de movilizaciones – y el descontento y necesidad de manifestarlo – surgió con fuerza y creció y se expandió por todo Brasil al ser reprimido por las fuerzas del estado⁶⁸. ¿Bajo qué banderas o no-banderas y mediante qué estrategias de visibilidad aparecen estos movimientos tomando el espacio público y reclamando el derecho a la colectivización del mismo y a la desprivatización de la circulación en él? ¿Qué dinámicas produce y reproduce el transporte en una sociedad capitalista? La disputa es por la movilidad y atañe a la coreografía.

En Brasil los movimientos que toman las calles son al inicio apartidarios y desidentificados. El MPL se organiza y moviliza desde los cuerpos convocados sin desear afirmar una adhesión ideológica o partidaria y atreviéndose a cuestionar al PT por izquierda.

En el artículo "O legado das manifestações de junho, segundo o MPL" (2014) el militante de dicho movimiento Tadeu Breda señala como las manifestaciones organizadas por MPL fueron posibles gracias a un trabajo de larga duración hecho junto a comunidades y barrios,

⁶⁸ Luego de estos hechos cientos de documentos y relatos intentaron informar de lo sucedido en las calles de las ciudades brasileras en estos meses. Entre ellos, el documental “O despertar do Brasil” (Rockship *O despertar do Brasil*) muestra imágenes y testimonios de la represión sufrida por los manifestantes que salieron a apoyar la consigna de Tarifa Zero en junio del 2013.

y que su prioridad no fue tanto lograr un impacto sobre las élites políticas, sino poner en escena (en las calles) la fuerza de la sociedad para modificar sus propias condiciones de vida. Es por esto que alegan que los apoyos masivos logrados por el movimiento no se explican por la represión policial que éste sufrió, sino por un tejido social que aunque invisible, venía construyéndose progresivamente en el territorio y en el tiempo⁶⁹.

Por lo tanto, aunque toma visibilidad y fuerza en el 2013, lo sucedido a partir de Junio de ese año venía gestándose a lo largo de múltiples años y encuentros, como lo narra uno de sus participantes evaluando el movimiento MPL en el 2014, a sus nueve años de existencia

No geral, temos uma avaliação bem positiva. Vimos lutas por transportes se espalharem por todo o Brasil. Na verdade, o próprio MPL é fruto das lutas por transporte que aconteceram em 2003, em Salvador, e 2004, em Florianópolis. Em meio a essas lutas começou a se discutir: se o transporte é público, por que tem tarifa? Por que essa tarifa aumenta? Por que ela precisa aumentar sempre? Por que o transporte, que a gente diz que é público, não é público de verdade? Saúde e educação não têm uma catraca. Você não precisa pagar R\$ 3 toda vez que vai à escola pública. O movimento surgiu dessas discussões, no Fórum Social Mundial de 2005. Desde lá, veio crescendo. E, mais importante do que o movimento, as lutas por transporte vieram crescendo. Ano passado mais de cem cidades tiveram suas tarifas reduzidas. É um progresso interessante (Breda “O legado das manifestações de junho...”).

La consigna sin sujeto del transporte gratuito, la lucha impersonal por la gratuidad de un bien que usan mayormente la clase media y pobre, son la base de estas manifestaciones que no tienen la lógica de la representación sino la de la presentación de los cuerpos, la acción directa, la legitimidad que no necesita de identificación ideológica o partidaria sino que habilita a cualquier cuerpo a reclamar el espacio que le pertenece afirmando “aquí estoy”. Si el movimiento tuvo en

⁶⁹“Não é que a gente não dialoga com o poder público”, ressalva Marcelo Hotimsky, membro do Movimento Passe Livre (MPL) em São Paulo. “Conversamos sempre que nos convidam. Mas acreditamos que apenas diálogo não resolve.” A ponderação, respaldada pela experiência histórica de outros movimentos sociais brasileiros, resume o conceito por trás do modus operandi do grupo que encabeçou as maiores manifestações populares vistas na capital nos últimos anos. Ao contrário do que diz a maioria dos analistas, os militantes do MPL não acreditam que tenha sido a violência policial que, isoladamente, lançou milhões de brasileiros às ruas. A repressão tampouco teria sido a responsável por fazer com que os meios de comunicação passassem a apoiar os protestos. O Passe Livre analisa que foi o trabalho constante nos bairros e nas escolas, a parceria com movimentos sociais, o histórico de mobilizações contra a tarifa e a radicalidade das passeatas que possibilitaram a redução do preço da passagem do transporte público em São Paulo, ano passado” (Breda “O legado das manifestações...”).

su inicio este carácter impersonal, con el objetivo de potencializar una crítica al gobierno por fuera de cualquier otra plataforma político-partidaria, más tarde la violencia policial (recordemos, represión durante un gobierno “de izquierda”) así como las infiltraciones y cooptaciones de las manifestaciones por parte de la derecha, dan cuenta de que un juego de teatralidades y performances identitarias pautan el desarrollo de los hechos.

Figura 2, Manifestación contra la suba del boleto, MPL en *El País*.



Un ejemplo de esto es el modo en que en el pasaje de las movilizaciones por la tarifa del transporte, a las movilizaciones contra la corrupción, la decisión de no identificarse partidariamente pasa de ser una decisión del MPL a una imposición de los grupos de derecha, que de a poco van apropiándose de las mismas. Meses más tarde, la virulenta modalidad con la que manifestantes enbanderados son atacados y expulsados de las manifestaciones, da lugar al teñido verdeamarelo de marchas y plantones. De multitud desidentificada a bloques nacionalistas-patrióticos, la transformación de la estética de las marchas sin duda fue política así como objeto de disputa entre los cuerpos en la ciudad. De la dispersión a la organización controlada, un juego de teatralidades y performances identitarias pautan el desarrollo de los eventos.

Los rojos del PT, los sin bandera de MPL y Tarifa Zero, los sin rostro de los Black Blocks, el verdeamarelo de los nacionalistas de derecha. Si bien estos grupos potencian más o

menos a los partidos políticos con quienes tienen diferentes tipos de relaciones según el caso, es interesante pensar en este movimiento de salida y ocupación de las calles desde una lógica urbana e impolítica, que percibe el espacio de los medios de comunicación y de circulación urbana como terrenos para la acción política, y los emplea tácticamente y desde una lógica casi guerrillera en la ciudad.

Pensar desde la ciudad es pensar en un sistema concreto de convivencia y organización; cuerpos, un espacio, un gobierno administrador que cual coreógrafo (o coreopolicia) intenta regular los espacios de lo común. La descripción podría dar lugar a una danza.

El habitante de la ciudad depende de y juega con los medios de comunicación, y por eso el impacto mediático y visual de las manifestaciones es un plano importante de acontecimiento para estos eventos con base presencial. El habitante de ciudad es socializado en el asfalto pero también en el espacio de intercambio virtual de la web, donde las subculturas se manifiestan, se (des)identifican y (des)encuentran. La ciudad es el escenario para la materialización de la convivencia y de la lucha de clases, que se traduce en desiguales posibilidades de distribución, circulación, accesibilidad urbana. Por su mediatización y su organización virtual, por la relación entre poderes instituidos y la búsqueda de espacios instituyentes, lo ocurrido en 2013 transforma las formas y contenidos de la política brasilera desestabilizando sus tradicionales coordenadas. En el artículo “Brasil: un tercer lugar para escapar de la polarización gobierno/oposición” dice Salvador Schavelzon (2016):

El movimiento de Junio escapó a la polarización entre gobierno y oposición constituyendo un “tercer lugar” desde el que reinventar la política. Otra mirada, otra actitud, otra racionalidad. La represión policial, la polarización gobierno/oposición y la continuidad de las políticas de austeridad parecen haber agotado al día de hoy la energía de Junio, pero queda una memoria de nuevas formas de hacer que atraviesa a toda una generación y puede activarse en cualquier momento (s/p).

Cronologia
2003 – Revolta do Buzu em Salvador (agosto-setembro).
2004 – Revolta da Catraca barra o aumento em Florianópolis (junho) e aprova lei do passe livre estudantil (26 de outubro); surge o Comitê do Passe Livre em São Paulo.
2005 – Plenária de fundação do MPL-Brasil no V Fórum Social Mundial em Porto Alegre (janeiro); luta contra o aumento em São Paulo (fevereiro); II Revolta da Catraca barra o aumento em Florianópolis (junho); mobilizações revogam o aumento em Vitória (julho).
2006 – Encontro Nacional do Movimento Passe Livre (junho); luta contra o aumento em São Paulo (novembro-dezembro).
2008 – Grande luta contra o aumento no Distrito Federal (outubro).
2009 – Aprovação do passe livre estudantil no Distrito Federal (julho); ocupação da Secretaria de Transportes em São Paulo (novembro).
2010 – Luta contra o aumento em São Paulo (janeiro).
2011 – Luta contra o aumento em São Paulo e em várias capitais (janeiro-março); mobilizações revogam aumento em Teresina (agosto).
2013 – Lutas na região metropolitana de São Paulo conquistam revogação do aumento no Taboão da Serra (janeiro); mobilização derruba aumento em Porto Alegre (abril); Jornadas de Junho conquistam revogação do aumento em mais de cem cidades.

Figura 3, Cronología de las manifestaciones antes de 2013 en *Ciudades Rebeldes* (30).

Si bien es discutible la hipótesis de que el movimiento o los movimientos (dado que se trató de una confluencia de grupos e intereses) lograron escapar a la lógica de pro-gobierno o anti-gobierno del PT, sin duda protagonizaron un cuestionamiento sistémico que hacía años no se llevaba a cabo y que involucró, al no tener filiación partidaria, a una intensa crítica al sistema de partidos y a las instituciones de la democracia.



Figura 4, Represión a las manifestaciones de junio del 2013 en *Blog Adeilton9995*.

Los eventos son presentados de este modo por Paulo Eduardo Arantes en una introducción a la publicación *Ciudades Rebeldes* (2014):

Duas semanas de rebelião urbana que mudarão a história política brasileira? A mais rápida, expressiva e surpreendente vitória popular de que se tem notícia em nosso país? Quem o diz não são os manifestantes mais envolvidos, mas a própria grande imprensa, num raro e único momento de perplexidade confessa. Até o próximo round, quando outros atores finalmente entrarem em cena, saberemos se as Jornadas de Junho começaram de fato a desmanchar o consenso entre “direita” e “esquerda” acerca do modus operandi do capitalismo no Brasil. Há vinte anos o país se tornou uma tremenda fábrica de consentimento, todos empenhados em se deixar esfolar com fervor. Batemos no teto? É o que a derrapagem histórica que detonou todo o processo sugere. Pela primeira vez a violência que restou da ditadura — e a “democracia” aprimorou —, aprisionando a política no aparato judiciário-policial, por algum motivo não funcionou. Um limiar certamente foi transposto. Resta saber qual, e logo. No que tudo isso vai dar? “Já está dando”, disse-me outro dia um taxista (Arantes “Introducción a...”, s/p).

Es duro leer estas palabras escritas en el 2014 en el 2017, donde un golpe legalmente aprobado fue consumado en Brasil. Con el tiempo la lucha por el espacio público que encabezaban movimientos como Passe Livre o los estudiantes, fue dando paso a marchas por la familia, por la seguridad (en defensa de la propiedad privada) y a “paneladas” (consistente en

golpear cacerolas interviniendo sonoramente la ciudad) en contra de las políticas sociales y la corrupción.

La deslegitimación del gobierno y la visibilización del poder de los ciudadanos de “a pie” - comunidad de los sin comunidad o mayoría impersonal - fue enunciada en forma de consignas que no sólo buscaban reclamar o demandar sino afirmar y visibilizar sus posicionamientos. De este modo las manifestaciones no se organizaron en relación a un poder del que se esperaba reconocimiento o atención, sino desde la potencia de estar presentes y movilizados a partir de la fuerza de la multitud en movimiento o quietud. La siguiente es la letra de una de las canciones que MPL usaba en las manifestaciones:

Pessoal / Pessoal / Estamos aqui hoje / Para lutar / Por um transporte público de verdade / Enquanto os governos / Gastam bilhões com a Copa / E com o transporte individual / Somos humilhados todos os dias / Nos ônibus e trens lotados / E quem tenta resistir/ É criminalizado / Motoristas, cobradores e metroviários / São demitidos por fazer greve / E quem tenta se manifestar / É reprimido pela Polícia Militar / Mas nós sabemos / Que só com a união de todos os trabalhadores / Os que viajam no transporte / E os que trabalham no transporte / É que derrotaremos / Os empresários e seus governos / Que todos os dias / Nos exploram nas catracas / Por isso hoje / Saímos às ruas para dizer: / Se a copa é dos ricos / A cidade vai ser nossa / Tarifa Zero quando? / Tarifa Zero já!. (Kunsch "O que a Tarifa Zero...").

¿Qué buscó y en qué devino el movimiento que fue iniciado en Junio 2013 y sus actores protagonistas? ¿Qué subjetividades, relaciones y aprendizajes emergieron de esta lucha más allá de sus resultados en términos de gobierno o sistema político?. En un texto conmovedor y lapidario titulado en forma de pregunta - “O movimento passe livre já acabou?” (2015)-, un activista del movimiento declara bajo la firma de Legume Lucas, que después de once años de dedicación interrumpida al MPL, éste llegó a su fin. Así expone los motivos:

Considero que o MPL, ao não se pensar como um movimento inserido nas dinâmicas de lutas mais amplas dos trabalhadores e trabalhadoras, foi incapaz de superar seus próprios limites. (...) Considero que após realizar sua maior potencialidade ao iniciar o processo que barrou o aumento em mais de 100

ciudades no Brasil, o movimento não conseguiu caminhar para a reorganização – nacional e local – necessária para superar seus limites anteriores e, ao sermos incapazes de fazer isso, nos fechamos entre nós mesmos. Analisar o MPL é, necessariamente, olhar para os limites do movimento autônomo, pois ele foi o que de mais avançado existiu na tentativa de organizar um movimento social que se pautasse pela horizontalidade, autonomia e independência. O fim do MPL implica uma revisão de quais práticas pretendemos adotar para continuarmos em luta. (s/p).

Las preguntas expuestas por Lucas son claves para la tensión entre políticas fenomenológicas y tácticas espectaculares que permea todo este capítulo, y de modos heterogéneos toda esta disertación. El caso de MPL resulta un rico ejemplo del carácter contingente de los eventos que movilizan multitudes. Más allá de los esfuerzos por identificar a los sujetos – colectivos o individuales - manifestantes, es necesario un pensamiento sobre qué sucedió, qué tácticas y fuerzas fueron activadas, qué huellas dejaron y cómo pueden ser recuperadas y reactivadas desde sus reverberaciones en el presente. Es precisamente el tiempo verbal de la pregunta lo que da pistas de las posibilidades de reactivación de las energías que los hicieron aparecer: ¿que *estaban siendo* y que efectos subjetivos permanecen de esas vivencias donde el cuerpo y la organización en el espacio pusieron en jaque a la democracia representativa y a la legitimidad del estado a través de la rebeldía de colectivos sociales inorgánicos? ¿Qué se pierde y qué se gana en estas tácticas de dispersión, desidentificación, y en los juegos entre visibilidad e invisibilidad?

El motivo que llevó a los manifestantes a asistir a las protestas públicas brasileiras no explica en su sumatoria los afectos que dichos eventos produjeron, ni al pensamiento y relaciones que emergieron al suceder éstas. La manifestación convoca puntualmente, pero actúa masivamente ante la constatación de que son muchos los cuerpos dispuestos a ponerle el cuerpo al poder. Este efecto de empoderamiento sucede más allá o más acá de los “resultados” de las manifestaciones sobre el sistema político, pero no pueden ser pensados aisladamente.

En varias descripciones de participantes de los hechos sucedidos en Brasil en 2013 y 2014 se menciona a los “punks”, a los “rojos”, a los “coxinhas” o “verdeamarelos”, a los estudiantes. La toma y disputa del espacio entre o junto a ellos es parte de los relatos que documentan lo sucedido desde la experiencia de quienes concurren. Muchas narraciones así dejan plasmadas las tensiones entre los grupos en el espacio urbano de la manifestación, sus tácticas de identificación y de apareamiento, los despliegues tácticos de avance y retroceso, el esfuerzo de la memoria por captar eventos que tuvieron lugar aceleradamente, las disputas por el significado de la manifestación *in situ* y *a posteriori*, la referencia a lugares de la ciudad como mojones de un mapa donde la acción política tiene lugar, la relación de la multitud con los partidos y con la policía, la violencia y la agitación de la acción inesperada, la experiencia e inexperience de los activistas y la resignificación de los hechos leídos con la perspectiva del tiempo que pasó. Veamos el testimonio de un participante cuyo estilo de narración y lo narrado dan cuenta de la carga adrenalínica y casi ficcional de su experiencia.

O que deveria ser um ato de comemoração da revogação do aumento do ônibus, dos trens e do metrô tornou-se um massacre da esquerda e dos “vermelhos”. Uma massa amorfa pairava pela Av. Paulista vestindo bandeiras do Brasil, com as caras pintadas, não sabiam para aonde ir, o que fazer e nem o que se indignar. As palavras de ordem puxadas como “o povo acordou” e “o gigante acordou” eram cantadas juntamente com o hino nacional. Como disse um companheiro, a caixa de comentários da *Folha de S. Paulo* saiu para a rua.

Já na concentração na Praça do Ciclista alguns militantes petistas tentavam levantar suas bandeiras, mas foram achincalhados por gritos de “sem partido!, sem partido!”. Alguns blocos de esquerda se organizavam para fazer uma manifestação pelo lado da avenida (sentido praça Osvaldo Cruz) com bateria, maracatu e músicas. Ao longo do trajeto houve muito tensionamento. Havia skinheads e agentes provocadores da direita querendo se infiltrar. Não aceitavam que “comunistas” caminhassem. Éramos “assassinos”, “petistas corruptos”.

O prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) passou a exhibir num jogo de luzes a bandeira nacional. De “ei, FIESP, vai tomar no cu”, os gritos passaram a ser transformados no hino nacional.

Na esquina seguinte da av. Paulista, entre a alameda Campinas e em frente do prédio da *Gazeta*, um ataque aos “vermelhos”. Um grupo de agentes

provocadores insuflaram os coxinhos a atacar o bloco. Conseguiram pegar uma bandeira e queimar. Aos gritos de “oportunistas” para os partidos, os agentes provocadores continuaram a atacar e foram bem vistos pela massa amorfa. A polícia havia se retirado completamente do local.

No meio dos blocos lançaram dois fogos de artifício contra os “vermelhos”. Pânico, uma parte dos militantes correm e se isolam embaixo de uma marquise do prédio, acuados. Uma comissão de segurança dos partidos entra então em ação e revida o ataque. Um skinhead ficou ferido e foi levado de viatura policial para o hospital. No carro disse que havia sido agredido “por um petista”. Os ataques cessaram quando os militantes recolheram as bandeiras.

Para se ter uma melhor dimensão do que aconteceu. Os blocos de hoje caminhavam dentro da massa amorfa em cólera. Os blocos percorriam organizadamente pelas ruas (ou tentavam), mas passavam ao lado de pessoas da classe média que portavam cartazes, bandeira do Brasil e entoavam palavras de ordem contra o governo (Dilma e o PT) e o hino nacional. Pessoas que não sabiam o que fazer, pois provavelmente nunca foram numa manifestação.

Na frente do ato havia um bloco autônomo aonde se carregava uma faixa contra as catracas e pela tarifa zero. Foi necessário uma linha de segurança lateral e frontal para conseguir proteger o bloco e impedir uma invasão. Em vários momentos a massa amorfa tentou fagocitar este bloco e também houve tentativa de puxar palavras de ordem nacionalistas. O bloco terminou com um jogral na frente da praça Osvaldo Cruz. Enquanto isso a massa amorfa conclamava para ir para a Av. 23 de maio. Fazer o que exatamente ninguém sabia. Aos poucos, a massa foi se dissipando e as pessoas abaixavam os cartazes e voltavam pelo metrô para sua casa.

As nossas palavras de ordem foram absorvidas e ressignificadas pela direita em fúria. “Vem pra luta” significa agora ir enfrentar o PT, “quem não pula quer tarifa” transformou-se em “quem não pula é petista” e “vem pra rua, vem (contra a tarifa)” transformou-se em “vem pra rua, vem (contra o governo)”. O ódio contra a Globo e as emissoras de televisão é que elas são “esquerdistas”, pois “fazem o jogo do governo”. (*Passapalavra* 2013 s/p).

La intensidad de estas palabras nos conectan con la de los cuerpos. Sin embargo, de los eventos de Junio y los acontecimientos que siguieron a ese mes, una de las principales paradojas es que tras la activación de la potencia de las calles y la demostración de la potencia de estas acciones para incidir en la política, esta energía fue apropiada por movimientos de derecha. El carácter paradójico no sólo radica en que estos movimientos consiguieron capitalizar el descontento para volcarlo contra el PT – disolviendo sus posibilidades de tornarse algo positivo y constructivo -,

sino también en que las herramientas coreográficas fueron empleadas por ellos con una enorme efectividad e inteligencia mediática.

Figura 5, Manifestación pro-Impeachment en *La Nación*:



Una vez instalado el descontento en las calles, las manifestaciones continuaron invadiendo las ciudades brasileras mientras que la desidentificación partidaria iba abriendo lugar para la infiltración de participantes de derecha que asistían con el propósito de generar hechos de violencia que deslegitimaran el movimiento y justificaran su represión. Meses después, este movimiento de las calles convergería con el intento de las fuerzas políticas que desde la derecha y el Congreso, promoverían y lograrían llevar a cabo el Impeachment que derivó en la caída del gobierno del PT⁷⁰.

70 “El proceso de impeachment de Dilma Rousseff consiste en una cuestión procesal abierta con vistas al impedimento de la continuidad del mandato de Dilma Rousseff como Presidente de la República Federativa de Brasil. El proceso se inició con la aceptación, en 2 de diciembre de 2015, por el Presidente de la Cámara de los Diputados, Eduardo Cunha, de denuncia por crimen de responsabilidad ofertada por el procurador de justicia jubilado Hélio Bicudo y por los abogados Miguel Reale Júnior y Janaina Paschoal. Las acusaciones versan sobre violación a la ley presupuestaria y a la ley de probidad administrativa por parte de la presidenta, así como sobre sospechas de implicación de la misma en actos de corrupción en la Petrobras, que han sido objeto de investigación por la Policía Federal, en el ámbito de la Operación Lava Jato. Hay, sin embargo, juristas que contestan la denuncia de los tres abogados, afirmando que las llamadas "pedaladas fiscales" no caracterizan improbidad administrativa y que no existe prueba de implicación de la presidente en crimen doloso que pueda justificar el impeachment. Las votaciones se realizaron la tarde del 17 de abril de 2016, en la Cámara de Diputados, y la mañana del 12 de mayo de 2016, en el Senado, para decidir si Dilma Rousseff debería ir a juicio político. El resultado final fue de 357 votos a favor, 137 en contra y 7 abstenciones en la Cámara; y de 55 votos a favor y 22 en contra en el Senado, siendo apartada del gobierno durante 180 días (mientras se realizó la investigación) y el vicepresidente Michel Temer asumió la presidencia a las 24 h de ese mismo día”. (Wikipedia “Impeachment”).

Aunque su clímax de movilización se dio en momentos diferentes (MPL en Junio de 2013-2014 e Impeachment entre Julio y Octubre de 2015 aproximadamente) es interesante contrastar entre sí las tácticas de movilización e impacto mediático de los movimientos que tomaron las calles durante estos meses, tanto de los manifestantes como de las fuerzas represivas⁷¹ para pensar en los modos en que lo coreográfico puede actuar coreopolítica, pero también coreopolicialmente.



Figura 6, Manifestación Pagar o Pato contra la corrupción y la rata del MPL en *Twitter*.

Como veíamos MPL y Tarifa Zero adoptaron estrategias más próximas a las de la ocupación de plazas en Turquía o en Grecia, consistiendo su protesta en permanecer y ocupar, en negarse a circular reclamando el derecho a estar presentes y aparecer en el espacio público sin identificarse partidaria o ideológicamente. Este tipo de acción nos hace pensar en performances como las del “Standing man” o el “Hands Up Don’t Shoot”, que consistiendo en gestos o la premisa del “prefiero no hacer” (Melville *Bartleby*) se opusieron en países como Turquía o

⁷¹ Tecnologías de la represión como el Shock and Awe o el cerco o Kettle, bombas de efecto moral, balas de goma y verdaderas, fueron empleadas por las fuerzas policiales en diferentes manifestaciones y sin duda merecerían un análisis coreográfico en sí mismas en tanto técnicas coreopolicíacas (Lepecki “Coreopolítica...”).

Estados Unidos a la orden coreopoliciaca que obliga a los habitantes de una ciudad a circular, a obedecer, a nunca detenerse, inclusive si no tienen a donde ir o como pagar su boleto.

En contraste, los movimientos patrióticos “verdeamarelos” se apropiaron fuertemente de dispositivos coreográfico-dancísticos y de la posibilidad de replicación virtual de una partitura coreográfica que era ensayada y luego performada. Tutoriales, vestuarios, amplificación musical y ritmos y letras pegadizas, fueron usados como dispositivos para generar adhesión a la causa y convocar cuerpos a performarla.



Figura 7, Captura de pantalla del tutorial “Dança Pro Impeachment” en Youtube.

Ante estas observaciones hace eco la pregunta formulada por Beasley Murray en su libro *Posthegemony: political theory and Latin America*, que nos exige pensar en las manifestaciones masivas sin asumir previamente una carga valorativa o ideológica para considerar: ¿qué pasa si la multitud es fascista?

No es nueva la capacidad de la danza y las multitudes para generar cohesión grupal. Estos movimientos verdeamarelos lo saben, y convocan con slogans patrióticos y nacionalistas que pretenden excluir el elemento ideológico de sus reclamos contra la corrupción, casi como único eje reivindicativo explícito. Aunque la causa parece ser económica, no son argumentos concretos

o monetarios los que movilizan a los cuerpos sino ideas como “*nossa bandeira nunca será vermelha*” (*Consciencia Patriótica*) lo que enardece, exalta y reúne a los protagonistas de estas coreografías contra el PT y las fuerzas “comunistas” representantes del poder vermelho.

Camisetas brillantes, patos amarillos, pasos de danza que forman parte del repertorio de las danzas sociales brasileiras (es decir las que la gente baila en una discoteca o en el carnaval) y del las que volvieron masivo al pop global, se mueven al ritmo de una música altamente contagiosa en las manifestaciones a favor del Impeachment, contra Dilma, contra la corrupción, contra el PT, partido que paradójicamente estuvo en sus años de gobierno lejos de representar al comunismo aunque simbolizándolo en el imaginario ideológico de la derecha.

Si existe un inconsciente político y por ende un inconsciente estético, la alegría que suscitan las “coreografías patrióticas”, es algo que nos puede permitir acceder a múltiples capas que conforman nuestro estar y percibir el mundo social de la cultura de masas en la que se apoyan estos movimientos nacionalistas y procapitalistas.

Los verdeamarelos que ocuparon las calles tenían una relación muy diferente y mucho más coordinada con el sistema político que la entablada por el MPL – movimiento más autonomista y con fuertes influencias del anarquismo-, ya que mientras sus cuerpos tomaban las ciudades, el PMDB encabezado por Michel Temer y Eduadro Cunha se movía hábilmente hacia la consagración del juicio político a la presidenta Rousseff. El voto y la democracia son de este modo desplazadas poniendo el cuerpo; dando pasos juntos, marchando, bailando o derrocando a un gobierno electo democráticamente. La movilización total es la potencia pero ¿hacia donde se dirige?

En el caso del movimiento verdeamarelo, la dirección conducía a producir cambios en el sistema político con el objetivo de derrocar al gobierno. Para ello tácticas de propaganda y publicidad fueron puestas a trabajar junto con la potencia incorporada de lo coreográfico.

El tutorial que enseña la coreografía de una de las principales campañas⁷² es una performance virtual y viral del modo de contagio que operó entre los cuerpos, y ayuda a comprender las estéticas y políticas de las movilizaciones de derecha que percibiendo la potencia de salir a la calle, convocó a sus cuerpos a esta coreografía. La “Coreografía del impeachment” promovida por el grupo “Consciencia Patriótica” era acompañada por una letra de la cual transcribo un pequeño fragmento a continuación:

Seja patriota vem lutar por tua nação,
patriota verdadeiro vem pra manifestação
Veste verde e amarelo com determinação
pra livrar nosso país dessa corrupção.
(*Dança Do Impeachment*).

La *Dança Do Impeachment* organizada y viralizada por el grupo no partidario Consciencia Patriótica – cuya página en facebook tiene más de 85 mil seguidores – tiene como lema esta única idea: “Se o Brasil estiver bem, você estará bem! Se o Brasil estiver mal, você estará mal! Fora Dilma! Fora Lula! Fora PT!” (idem).

Una nota de prensa escrita por Barifouse en el 2016, describe la coreografía⁷³ del siguiente modo:

Um espectador mais desatento pode pensar que se trata de um vídeo de Carnaval. No clipe, pessoas cantam e dançam em sincronia uma coreografia como as que são vistas em blocos país afora. Mas, na verdade, trata-se de uma manifestação contra o governo federal organizada pelo grupo Consciência Patriótica, de Fortaleza, no Ceará. (“Criadores da 'dança do impeachment...' s/p).

72 También el videoclip es utilizado como herramienta de propaganda en general recreando clásicos del pop. En este caso “Thriller” es uno de los más usados internacionalmente. Este fue el realizado en torno a la campaña pro impeachment: <<https://www.youtube.com/watch?v=tVOlGA-a9Vc>>.

73 El registro de su realización puede ser visto aquí: <<https://www.youtube.com/watch?v=QEq9kw4d1qI>>. Tutorial: <<https://www.youtube.com/watch?v=hXbxvx1NNvw>>.

Mientras tanto uno de sus creadores declara:

Não damos ouvidos às críticas. Música é uma forma válida de unir as pessoas em torno do combate ao comunismo e ao socialismo, à corrupção e ao governo federal", diz o publicitário Diego Rebouças, de 31 anos, porta-voz do Consciência Patriótica. ("Criadores da 'dança do impeachment...' s/p)

Mientras las tácticas usadas por el MPL tienen una lógica de la desidentificación, del no-ensayo y de la presencia del cuerpo como potencia performativa y generativa, fenomenológica, que piensa desde la experiencia de una comunidad sin comunidad ocupando la ciudad en tanto espacio colectivo, la del flashmob o coreografía viral y patriótica es una intervención prediseñada en un espacio al que se concibe e ingresa con el fin de generar un impacto visual y/o mediático.

Figura 8, Héroes contra la corrupción visten trajes de Power Rangers en *Revista Forum*.



Vemos así como se confrontan tecnologías de movilización como la ocupación – multitudes inoperantes (Nancy *La Comunidad Inoperante*) que simplemente permanecen produciendo nada más y nada menos que estar ahí -, versus la efectividad estética de coreografías casi publicitarias, compitiendo en el imaginario colectivo y disputándose las calles.

Las diferencias ideológicas-coreográficas se expresan y expresan el pensamiento de la ciudad que aparece en los diferentes movimientos. En sus tácticas de manifestación y protesta se

trazan consciente o inconscientemente diferentes cartografías, con sus políticas del espacio y de los cuerpos. En el caso del 2013 y de organizaciones como MPL o Tarifa Zero, el pensamiento sobre la ciudad se produce ocupándola, apareciendo en ella, pensándola caminando, dispersando el poder a través del incumplimiento de los lugares asignados. En el 2015 y con la tomada de la derecha de las calles, tienen lugar coreografías que reproducen consignas nacionalistas, mueven a los cuerpos a partir de los guiones predigitados tomados de la cultura hegemónica, la política y los medios de comunicación, y se atrincheran detrás de identidades que preexisten a los cuerpos y desde las que se los convoca a reunirse; la nacionalista y la anticomunista.

En cuanto a las últimas, es inevitable que por su efectividad coreográfica – que las hace lucir profesionales y propias de una publicidad – y su apelación a la emotividad de la masa semejante a la empleada por regímenes fascistas o populistas, nos recuerden a los movimientos nazistas de masas coreografiados por reconocidos personajes de la historia de la danza como Rudolf Laban, o a los flashmobs que la publicidad ha descubierto como efectivos métodos de marketing y propaganda.

Resulta paradójico – aunque su apropiación por parte de la publicidad hace que no debiera asombrarnos su apropiación por parte de movimientos de derecha –, que luego de la enorme acumulación de pensamiento y prácticas dancísticas orientadas a politizar la danza desde el campo artístico próximo a la crítica y a movimientos revolucionarios, sea la derecha y las estéticas de participación masiva las que logren llevar la coreografía hacia afuera del arte usándola en algunas formas de sus posibilidades expandidas para fortalecer los objetivos de fuerzas golpistas. La pertenencia a la masa, el impacto mediático, la sensación de estar juntos y poder coordinar *pasos juntos*, impacta sobre las subjetividades de quienes hacen o miran estas danzas patrióticas.

¿Qué reflexión coreopolítica puede ofrecernos comparar las tácticas empleadas por la danza experimental contemporánea versus las empleadas por estas pseudo-publicidades que estetizan la propaganda política de la derecha? ¿Qué diferentes subjetividades se producen al caminar, ocupar o bailar juntos? Aspectos relacionados a los consumos culturales y las ideologías en ellos reproducidos por un lado, y al elitismo de la danza experimental (nuestro objeto de estudio en los previos capítulos) que ha desarrollado prácticas potentes en términos sensorio-políticos pero no ha conseguido pensarlas en relación a una comunidad más amplia, aparecen como urgentes de ser pensadas. Por otra parte, los imaginarios sobre los significados de actuar políticamente son puestos en juego, exponiendo el modo en que la cultura política de las democracias contemporáneas tienen dificultades para incluir lo contingente, lo indeterminado y el carácter eventual de movimientos políticos no “precoreografiados”.

¿Qué tensiones entre experiencia y representación abren estas reflexiones y disputas? Podríamos decir que la danza contemporánea y el arte en general ha desarrollado un gran potencial para la imaginación política, explorando lo que puede un cuerpo (Spinoza *Ética demostrada...*), sus lógicas de pensamiento y acción así como la creación, intervención y pensamiento sobre las relaciones con otros. Si por un lado esto amplifica la capacidad de experimentar y los modos de percepción de los cuerpos, basando sus modos de politización en la singularidad de las experiencias individuales y colectivas, por su escala micropolítica sus modos de ser comunicada y compartida se enfrenta con la lógica de masas de la sociedad contemporánea, donde los ciudadanos se han acostumbrado a la pasividad como contracara de sistemas políticos basados en la representación. ¿Cómo poner a coreopolítica a trabajar junto a, y para la potencia de, movimientos sociales articulados o desorganizados en las calles?

Si bien movimientos como el MPL o la danza contemporánea, construyen imaginarios ricos políticamente, lo hacen en ambientes de baja visibilidad o círculos sociales que operan a micro escala, poniendo énfasis en la experiencia como aspecto primario de la acción y movilización política. Esta paradoja constituye su potencialidad y también su limitación de escala a la hora de pensar en su incidencia y difuminación por sectores diversos del campo social.

Del otro lado, tácticas de movilización basadas en elementos de la cultura pop masiva, intentan atraer y adherir a la participación desde estéticas exitosas de la cultura de masas y sus tácticas de impacto mediático. ¿Es esta activación de la participación un modo de revertir o de enfatizar el rol de espectadores de los ciudadanos en la cultura neoliberal y de consumo (cultural y otros) masivo?

Es interesante contrastar las lógicas de representación implicadas en salir a la calle a interpretar coreografías previamente aprendidas, que salir a la calle a estar con otros desde una lógica de desidentificación y desinterés, desde una estética indeterminada y una política impersonal.

Si la danza contemporánea ha logrado por la vía de las prácticas y reflexión crear espacios para la emergencia de experiencias colectivas de emancipación, hoy su principal desafío, si desea tomar la calle y crear espacios políticos (permanentes o transitorios) e interrupciones junto a otros movimientos, es diseñar tecnologías de desbordamiento de las mismas hacia afuera de la microcomunidad.

Si la democracia liberal moderna es compatible y adecuada a una sociedad de consumo en la que las tendencias electorales funcionan como las del mercado, la coreografía se ve ante el desafío de interrumpir las sensibilidades hegemónicas que movilizan a las masas acrítica y

fanáticamente, para activar en toda su complejidad la experiencia política en tanto espacio abierto, indeterminado, desestabilizador, abierto a lo por venir.

La separación entre experiencia y estrategia, así como entre afecto y razón, se encuentra tan vigente en el campo del arte como en el de la política. En eventos como las manifestaciones de protesta, ambos planos se superponen y brindan posibilidades de disolver las estructuras dicotómicas que median entre ellos. Crear experiencias de movilización que entiendan que no hay cuerpo que piense antes del cuerpo en acción, así como la necesidad de no poner al cuerpo al servicio de ideas concebidas previamente a la experiencia (aprendizajes acuñados por obras y prácticas dancísticas), es tan importante como percibir que es necesario que las prácticas colectivas hagan emerger subjetividades próximas a la idea de comunidad.

Las metáforas contenidas en la idea de “movimiento” (social o corporal) hacen que los dispositivos de la marcha y la manifestación estén inscriptos en simbologías relacionadas al progreso, al avance, a la modernización y al crecimiento económico. La negativa a moverse, el derecho a permanecer, la defensa de la quietud del cuerpo que aparece hace años en la danza (Lepecki *Exhausting Dance*..), aparece ahora en las calles a través del MPL, de la ocupación de plazas, de sentadas, o acciones como “standing man”, cuestionando performativamente la ideología de la movilidad propia de la modernidad que es servil a un neoliberalismo en el que los cuerpos no pueden ni deben parar de producir.

Si en el campo de la danza detener el cuerpo constituyó una revolución estética, en la política este dispositivo se muestra tan amenazador para el poder que sus fuerzas de orden son dirigidas a reprimirlo.

Para el caso de las movilizaciones brasileras, la tecnología de la coreografía prediseñada ofrece un molde y pasos claros para los cuerpos que en ella se imbrican, mientras que el estar ahí

de las ocupaciones y manifestaciones impersonales expresa performativamente que no hay lugar a donde ir, no hay rumbo claro ni líder que lo indique, no hay identidad que reúna metafísicamente a los cuerpos con más potencia que la fuerza que produce su encuentro y la constatación de ser-en-común.

Este modo de pensar el ser-juntos, disuelve la lógica de la sumatoria de individuos monádicos, para proponer una existencia con base en la experiencia y no en la ontología de los sujetos. Lo que Nancy llama “comunidad inoperante” (2000) corresponde con una lógica del coestar que el autor describe como una:

...fenomenología banal de los conjuntos inorganizados de personas. Los viajeros de un mismo compartimiento de tren están simplemente unos al lado de los otros, de manera accidental, arbitraria, enteramente exterior. Están sin relación entre ellos. Pero están juntos también en cuanto viajeros de este tren, en ese mismo espacio y por ese mismo tiempo. Están entre la disgregación de la «multitud» y la agregación del «grupo», ambos a cada instante posibles, virtuales, próximos. Esta suspensión configura al «coestar»: una relación sin relación, o bien una exposición simultánea a la relación y a la ausencia de la relación (105).

Según Nancy la comunidad no es algo que *hacemos* de acuerdo a fines, programas, acuerdos, valores, sino algo que *nos hace ser*, que experimenta nuestro pensamiento y no es objeto de él⁷⁴. No hay experiencia (de vida) fuera de la comunidad y ésta es a su vez indisociable de la muerte (*La Comunidad...25*).

Si este planteo corroe el entendimiento de la soberanía del individuo que caracteriza la evolución del pensamiento humanista, está reformulando también la delimitación del adentro y afuera propia de la filosofía cartesiana y de las teorías hegemónicas sobre la subjetividad. Según Nancy – retomando la filosofía de Bataille - la experiencia interior “es indisociable de la

74 “Está en parte vinculada al éxtasis: no podría decirse con propiedad que el ser singular es el sujeto del éxtasis, ya que éste no posee "sujeto", sino que debe decirse que el éxtasis (la comunidad) le ocurre *al* ser singular”. (Nancy *La Comunidad..18*).

experiencia de esta relación con el afuera inconmensurable. Sólo la comunidad suministra el espacio, o el ritmo de esta relación” (30).

Según Nancy, en la comunidad encontramos singularidades que difieren de las individualidades;

...la singularidad nunca posee la naturaleza, ni la estructura, de la individualidad. La singularidad no tiene lugar en el orden de los átomos, identidades identificables sino idénticas; tiene lugar más bien en el plano del *clinamen*, inidentificable... (*La Comunidad...* 18).

Si según Rancière la adaptación de la expresión a un tema es un principio de la tradición representativa que el arte (y la política) ha puesto en cuestión (*The politics of aesthetics* 61), entonces ¿qué tipo de temas y asuntos emergen al activarse modos de expresión y de actuación como la manifestación pública? Rancière señala que la especificidad del arte consiste en un replanteamiento del espacio simbólico y material y en las decisiones que se toman en relación a lugares e identidades, al reparto de espacios y tiempos, de lo visible y lo invisible, de ruido y discurso: lo que el autor llama la *distribución de lo sensible*.

... the relationship between aesthetics and politics consists in the relationship between this aesthetics of politics and the politics of aesthetics – in other words in the way in which the practices and forms of visibility of art themselves intervene in the distribution of the sensible and its reconfiguration... (*Aesthetics and Its discontents* 25).

Como vimos, según Rancière el arte no es político, en primera instancia, por los mensajes y sentimientos que transmite en relación al estado del mundo. Tampoco por el modo en que decide representar las estructuras o grupos sociales, sus conflictos e identidades. Es político por la propia distancia que toma con respecto a estas funciones, por el tipo de espacio y tiempo que instituye y por el modo en que enmarca este tiempo y habita este espacio. (*Aesthetics and Its discontents* 23).

Sin embargo su conceptualización no está exenta de problemas, ya que Rancière considera que si bien no se ha producido una “estetización” de lo político en la era moderna (porque la política es estética en sí misma) “the autonomization of aesthetics as a new nexus between the order of the logos and the partition of the perceptible is part of the modern configuration of politics” (*Disagreement* 58).

Manifestaciones y acciones en el espacio público pueden ser un camino para activar procesos de desautonomización de la estética. En ellas, con sus diferencias y singularidades, los cuerpos se encuentran en una acción compartida, a la que cada uno concurre desde estrategias diferentes, coexistiendo sin coerción, co-elaborando sin consenso. Estableciendo pactos instantáneos con consecuencias efímeras. Dejando a la acción definir las posibilidades de ser-en-común y produciendo en ello no un borramiento de individualidades, sino un espacio comunitario donde coexisten singularidades.

Materializan de ese modo lo que Hakim Bey llamaría en el 2001 “zonas autónomas temporarias” o “TAZ”, las cuales señalan una predominancia del factor de efemeridad al deseo revolucionario. “TAZ” es una acción localizada, una inserción social originada en necesidades específicas, propiciando vivencia, conocimiento, transformación y memoria a sus participantes, pudiendo finalizar y resurgir, con otra configuración (*TAZ* 17-19)⁷⁵.

75 Según Hakim Bey (*TAZ*) -seudónimo de Peter Lamborn Wilson - junto con la modernidad, la idea de revolución totalizante fue dejada atrás. TAZ no es más que “...um nome esperto em algo que já estava acontecendo: a inevitável tendência dos indivíduos de se juntarem em grupos para buscarem liberdade. E não terem que esperar por ela até que chegue algum futuro utópico abstrato e pós-revolucionário. [...] A questão é: como os indivíduos em grupos maximizam a liberdade sob as situações dos dias de hoje, no mundo real? Eu não estou perguntando como nós gostaríamos que o mundo fosse, nem aquilo em que nós estamos querendo transformar o mundo, mas o que podemos fazer aqui e agora. Quando falamos sobre uma Zona Autônoma Temporária, estamos falando em como um grupo, uma coagulação voluntária de pessoas afins, não-hierarquizada, pode maximizar a liberdade por eles mesmos numa sociedade atual. [...]” (Bey en citado em Borges *Dominios...*73).

Al igual que la danza, o la escritura, las manifestaciones nunca son la expresión de mensajes preexistentes sino un modo de escritura eventual, inensayable, imposible de autorar o autorizar, semiotizable una vez que ocurrió o mientras está ocurriendo.

Podemos en este punto trazar paralelismos entre arte y política pensando junto a Gaeton Picon que “art is not expression but creation” (citado en *Escritura y Diferencia* 7); o junto a Voltaire que a través de Derrida señala que “writing will never be simple voice painting” (12). Si la danza no es la simple, transparente y objetiva traducción de emociones al movimiento, ni la importación de formas ideales sobre el cuerpo humano, la manifestación no es simplemente la sumatoria de intenciones individuales que se encuentran para agregarse, sino un espacio generativo en el cual es necesario estar permanentemente actualizando nuestra mirada y reinventando dispositivos.

Citando a una referencia central para uno de los creadores presentados en el segundo capítulo, Cristian Duarte, podríamos decir que el desafío consiste en

Aceitar esse paradoxo de que quando um dispositivo está dando certo demais é que ele já não serve mais, que quando um grupo está demasiadamente bem sucedido alguma processualidade foi emperrada, que quando entendemos muito bem é porque deixamos de entender um bocado, que quando estamos muito sãos é porque já estamos muito é neuróticos. (Peter Pelbart *Lote24hs*).

La manifestación también presenta características del evento tal como este es conceptualizado por Derrida. En *Rogues*, el autor se refiere al *evento* como aquello que irrumpe incalculablemente: alteraciones impredecibles que poseen la fuerza transformadora de la ruptura. La teleología que pretende ordenar u orientar a los acontecimientos, neutraliza y aprisiona al *evento*, impidiendo su llegada. Por ello, para que un *evento* tenga lugar, el mismo debe afectar una pasividad, tocar una vulnerabilidad expuesta (152)⁷⁶.

76 “If an event worthy of this name is to arrive or happen, it must, beyond all mastery affect a passivity. It must touch and exposed vulnerability, one with absolute immunity, without indemnity; it must touch this vulnerability in its finitude and in a non horizontal fashion, there where is not yet or is already no longer possible to face or face up to the unforeseeability of the other. In this regard autoimmunity is not an absolute ill or evil. It enables an

La congregación o manifestación de protesta involucra un activo dejarse hacer por el evento, poner el cuerpo a acontecimientos no controlados por un sujeto o subjetividad determinada; practicar un “estar” no productivo pero si activador de las potencias de los cuerpos y las calles; exponerse a y con otros para habilitar que algo suceda. No es una imposición sino una exposición; una apertura a lo incalculable, a lo que Derrida se refiere como “autoinmunidad”: un tipo de decisión pasiva sin la cual no puede existir vinculo social, relación con *el otro*, honestidad ni honor. Involucra una fe que es otro modo de conservarse cerca de la razón, aunque esto parezca sin sentido (*Rogues* 153).

Esta pasividad y exposición no implican ausencia de pensamiento. La razón que está en acción, es sin embargo próxima del azar y la contingencia, una mezcla de ambas, un diálogo con ellas. En *The Politics of Friendship* Derrida (2005) la piensa como

...basic hospitality or receptivity to the affirmation or “yes” that comes down from the other – as a means of uncovering a notion of the political that is not governed by the determined character of all sovereign decisions. What is at stake in this turn is our ability to account for the relation between reason and the emergence of something that takes place yet that really, reasonably, has no place to take place (117).

Si para el filósofo este concepto es clave para el pensamiento y posibilidad de la democracia, para nosotros resulta rico para observar los modos de comunidad y relación con el otro que hasta ahora venimos observando en estos acontecimientos coreográficos y políticos. La soberanía del bailarín que busca controlar su cuerpo con técnicas de movimiento fijadas según códigos prediseñados, son aquí desplazadas por borramiento de fronteras entre el *yo* y *el otro*, con el que se erige una relación de hospitalidad. Según Derrida

The passive decision, condition of the event, is always in me, structurally, another event, a rending decision as the decision of the other. Of the absolute other in me, the other as the absolute that decides on me in me. (...) Knowledge is necessary if one is to assume responsibility, but the decisive or deciding moment of

exposure to the other...” (*Rogues* 152).

responsibility supposes a leap by which an act takes off, ceasing in that instant to follow the consequence of what is... and thereby *frees itself* (this is what is called freedom). *In sum, a decision is unconscious-insane* as that may seem, it involves the unconscious and nevertheless remains responsible. And we are hereby unfolding the classic concept of decision. It is this act of the act that we are attempting here to think: 'passive,' delivered over to the other, suspended over the other's heartbeat ... receiving *my* very life from the heartbeat of the other. We say not only heart but heartbeat: that which, *from one instant to the other* this heart receives" (*Politics of Friendship* 68-69; *italics* pertenecen al original).

La decisión pasiva no excluye por lo tanto responsabilidad ni pensamiento. Pero reformula la idea que la razón soberana tiene de las mismas. Si Kierkegaard nos dice que el instante de la decisión es locura (citado en *Escritura y Diferencia* 31), la política puede actuar lo imposible, acercarse a la locura para cuestionar los bordes y rumbos de la razón, salir a la calle bajo la consigna de “una vida sin catracas”, experimentar con otros la potencia colectiva del *estar ahí*.

Desde esta filosofía, el sujeto de habla no es entendido como ser soberano, o desde la perspectiva “racionalista”, sino como una singularidad a la que el discurso le es robado en el mismo instante de su enunciación. La escritura, danza o manifestación se torna así un evento relacional, no organizado por la voluntad o el control semiótico del signo que el cuerpo traza. El protagonismo del sujeto es reemplazado por su segundidad, un estar-ahí fenomenológico y no ontológico, al borde del anonimato. El cuerpo se despoja de psicología y se entrega a una grafía que es en sí misma pensamiento, inscripción y no significación⁷⁷.

⁷⁷ En el archivo de Paz Rojo encontramos el siguiente texto: “Necesito devenir anónima. Para estar presente. Cuanto más anónima soy, más estoy presente. Necesito zonas de indistinción para acceder a lo Común. Para no reconocermé ya en mi nombre. Para no escuchar en mi nombre sino la voz que lo llama. Para hacer consistir el cómo de los seres, no lo que son, sino cómo son lo que son. Su forma-de-vida. Necesito zonas de opacidad en donde los atributos, incluso criminales, incluso geniales, ya no se separen de los cuerpos. Devenir cualquiera. Devenir una singularidad cualquiera, no está dado. Siempre posible, pero nunca dado. Hay una política de la singularidad cualquiera. Que consiste en arrancar al Imperio las condiciones y los medios, incluso intersticiales, de experimentarse como tal. Es una política, porque supone una capacidad de enfrentamiento, y porque una nueva agregación humana le corresponde. Política de la singularidad cualquiera: liberar esos espacios en los que ningún acto es ya asignable a ningún cuerpo dado. (...) ¿Cómo permanecer en guerra sin perder la ternura?” (Tiqqum citado en *Lote24hs*).

Coreopolítica Y Derecho A La Ciudad: Catracas Para Quien Precisa

Es interesante observar las manifestaciones de Junio de 2013 desde un punto de vista coreográfico en lo que hace no sólo a los acontecimientos que los cuerpos produjeron y experimentaron en las calles, sino también a los motivos que les dieron lugar. ¿Qué diferencia hay entre las movilizaciones organizadas entorno a la gratuidad del transporte y las organizadas contra la corrupción?

La demanda de gratuidad en el transporte representa el derecho a la ciudad sin distinción de clase o poder económico, pero sobre todo pone en cuestión la promesa que la modernidad urbana ofrece al habitante de la ciudad. La concepción del espacio social como un piso plano y neutral por donde el ciudadano circula libremente es el ocultamiento ideológico de un espacio social plagado de desigualdades e interrupciones. Por lo tanto, si existen motivos ideológicos para poner de manifiesto el rol que el costo del transporte cumple en la reproducción de guettos y privilegios que organizan los cuerpos en el espacio urbano, existen sin duda argumentos económicos que muestran los efectos que tendría la absorción del costo del boleto como gasto público comunalizable.

Si como afirman Hardt y Negri la organización de la producción económica y social tiende a privatizar los cuerpos y el espacio público, la coreopolítica de las manifestaciones apuesta a la posibilidad de que una política de los cuerpos y el espacio consiga reinventar la ciudad y la vida en ella. En un artículo dedicado a pensar este tema titulado “Coreopolítica e coreopolicia” (2012) Lepecki elabora el concepto de “política del suelo” y se pregunta:

...coconstitutivas uma da outra, poderiam dançar (ou acaio política imaterial) e cidade (fazer legislativo-arquitetónico material) encontrar-se e renovar-se numa nova política do chão, numa coreopolítica nova em que se possa agir algo mais do que o espetáculo fútil de uma frenética e eterna agitação urbana, espetáculo esse que não é mais do que uma cansativa performance sem fim de uma espécie de

passividade hiperativa, poluente e violenta que faz o urbano se representar ao mundo como avatar do contemporaneo? Podem a dança e a cidade refazer o espaço de circulação numa coreopolítica que afirme um movimento para uma outra vida, mais alegre, potente, humanizada e menos reprodutora de uma cinética insuportavelmente cansativa, se bem que agitada e com certeza espectacular? (49).

En este ensayo Lepecki dialoga con planteos como los de Mark Franko (*Dancing modernism/performing politics*) o Randy Martin (*Critical Moves...*), quienes trabajan con la hipótesis de que la danza en el momento en que se incorpora en el mundo de las acciones humanas, teoriza inevitablemente en ese acto su contexto social. Su objetivo es pensar de qué modo “coreografía” puede ser simultáneamente usada como práctica política y como encuadre teórico que mapea incisivamente performances de movilidad y movilización en escenarios urbanos de contestación, protesta y confrontación. Lepecki toma como punto de partida prácticas artísticas que implican directamente las tensiones sociales que forman y performan las fisuras de lo urbano, al mismo tiempo en que activa la noción de “policía” en Rancière, para reflexionar sobre cómo las prácticas artísticas revelan “coreopoliciamientos sutiles que (pre)definen el espacio urbano como imagen del consenso neoliberal” (“Coreopolítica...” 42).

Según Rancière el arte es responsable por la activación de verdaderas reparticiones de lo sensible, de lo decible, de lo visible y de lo invisible, que por su parte activarían “nuevos modos colectivos de enunciación” y de percepción capaces de crear insospechados vectores de subjetivación y nuevos modos de vida. La conclusión parece apuntar que si existe una conexión entre arte y política, ella debe ser planteada en términos de disenso (el corazón del régimen estético) (*Dissensus* 140).

Influenciado por autores como Agamben y su “abertura de potencias”, o Arendt quien afirma que una noción de política debidamente restaurada debe tener las características no del arte en general sino específicamente de las artes efímeras como danza y teatro, Lepecki trabaja

con la hipótesis de que la danza operaría también como una epistemología activa de la política en contexto:

A dança entendida como teoria social da ação, e como teoria social em ação, constituiria simultaneamente o seu traço distintivo entre as artes e a sua força política mais específica e relevante (...)...uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos caos que as sustentam; e como diferentes caos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também *se* transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corresponsabilidade coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (“Coreopolítica...” 47).

Según Lepecki la fantasía de lo urbano consiste en que la polis se representa como espacio de circulación de sujetos supuestamente libres, principalmente de circular libremente. La polis como espacio urbano de la contemporaneidad se presenta como un escenario para la representación de una “automovilidad” entendida como emblema privilegiado de subjetivación. En segundo lugar la polis se representa física y topológicamente como lugar supuestamente neutro y consecuentemente siempre abierto para la construcción infinita de toda suerte de edificaciones que determinan y orientan lo urbano como nada más que el escenario para la circulación de los emblemas de lo autónomo:

Flaneurs e carros, os dois grandes automóveis de uma modernidade que se representa sempre enquanto estado em perpétua mobilidade, coproduzem juntos a imagem-emblema da suposta autonomia política e cinética do cidadão contemporâneo. Em segundo lugar, a pólis se representa fisicamente, topológicamente, enquanto um lugar supostamente neutro e, consequentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo. Aqui surge a ligação fundamental entre movimento e arquitetura como os dois fatores fundamentais na construção e na autorrepresentação da pólis como fantasia político-cinética da contemporaneidade (“Coreopolítica...” 47-48).

Según Lepecki repensar la política hoy requiere una reformulación radical del imaginario político occidental sobre las relaciones entre movimiento y urbanidad. Según Arendt, política y polis, política y espacio urbano, están precondicionados por cierta idea de danza y cierta idea de

arquitectura. De acuerdo con su planteo, desde el imaginario político griego la construcción del espacio físico de lo urbano en tanto espacio de visibilidad y circulación del ciudadano (o sea encunto coreografía de la ciudadanía) aún no es política, aunque sí el elemento necesario que precede a la política y le da suelo. La anterioridad de la arquitectura ante la acción política – que nos recuerda la diferenciación hecha por Krauss (*Sculpture in the expanded field*) entre arquitectura y casa traducida a la diferencia entre danza y coreografía -, se acerca a la afirmación de una diferencia fundamental entre hacer (legislativa) y actuar (acción política). Y es la acción la que no sobrevive a la actualidad del movimiento que la trae al mundo sino que desaparece con la detención de las propias actividades (Arendt *La condición...* 222).

Volviendo a Lepecki, el autor muestra a través de diferentes ejemplos como la “policía” - independientemente del lugar donde su figura aparece, de sus modos de representación, de sus modos de instrumentalización y de sus modos de actuación -, se construye como un sistema de presencia y un vector de fuerza que determina, orienta y contiene movimientos y danzas que se atreven, aunque provisoria e inusualmente, a transformar los lugares donde ellas se dan. Es por esto que una teoría cinética de la policía nos permite identificar su función coreográfica como fundamental en la constitución de lo urbano y de la propia idea de política (“Coreopolítica...” 53). Esta contraposición entre política y policía es fundamental en Rancière y se diferencia de dispositivos como el de la interpelación althusseriana. Dice Rancière:

Intervenciones policiales en espacios públicos consisten principalmente no en interpelar a los manifestantes sino en dispersarlos. La policía no es la ley que interpela individuos (...). El refrán de la policía es antes “circular, circular, no hay nada para ver aquí..”. La policía es aquello que dice que, aquí en esta calle, no hay nada para ver y, por lo tanto, nada más para hacer que continuar moviéndose. La policía afirma que el espacio para circular no es más que el espacio *de* circulación (citado en Lepecki “Coreopolítica...” 54. Traducción propia).

¿Qué pasa cuando los cuerpos se niegan a circular? ¿Qué sucede performativa y metafóricamente cuando una multitud se detiene afirmando su derecho a permanecer, a habitar, a aparecer en el espacio real y virtual de la ciudad? Las manifestaciones se caracterizan por emplear diferentes estrategias – desde la marcha al plantón – para actuar desde una política de los cuerpos que subvierte los mandatos coreopoliciacos incorporados en el funcionamiento de la ciudad o recordados por las fuerzas policiales. Si según Lepecki toda coreopolítica implica una distribución y reinención del cuerpo, de afectos, de sentidos; toda coreopolítica revela entonces el entrelazamiento profundo entre movimiento, cuerpo y lugar.

A política, entao, sería uma operacao coreográfica de ruptura da fantasia do espaço público como vazio ou livre de acidentes de terreno. A política (ao contrário da politicagem dos políticos e seus capangas) seria uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações. Mais uma vez, vemos que a questão tem que ser tratada o mais não metaforicamente possível. Como nos diz ainda Rancière (2010, p37): “a política consiste em transformar esse espaço de ir andando, de circulação, num espaço onde um sujeito possa aparecer”. Esse sujeito sería o ser político, ou seja, aquele que é capaz de exercitar a sua (sempre presente) potencia para o dissenso, que é um exercício também fundamentalmente estético, não arregimentado por vetores de sujeitificação pré-dados.” (“Coreopolítica...” 55-56).

Se pregunta Lepecki como crear movilizaciones más allá de la lógica de la máquina y de la guerra y propone quebrar el suelo dando lugar al sujeto que emerge entre las grietas de lo urbano, moviéndose por fuera de los pasos que le habrían sido previamente atribuidos. Para este sujeto político pleno, la cuestión fundamental es recapturar una nueva idea, una nueva imagen y una nueva noción coreográfica del movimiento. La pregunta que nos convoca desde nuestras singularidades y diferencias es: ¿qué es un movimiento verdaderamente político?: “Como criar um movimento de contestação que, de fato, escape das coreopoliciadas imagens do que a “contestação” deve ser nos circuitos do urbano?” (“Coreopolítica...” 57).

Si en la danza contemporánea, las ideas de danza sin sujeto o lo impersonal pueden ser puntos de partida interesantes para abordar estas preguntas, el carácter imprevisible e improbable de lo que los cuerpos performan en las calles y acontecimientos, plantea varios puntos en común entre la coreopolítica de la danza y la de los cuerpos en manifestaciones. Al igual que en la improvisación en danza o el happening situacionista, la manifestación política se produce por la necesidad de expresar algo, pero el modo en que esto se expresa y la forma que toma en el momento de su enunciación así como los significados que ella levanta, se configuran de modo situacional y relacional, en una lógica próxima al evento y a los modos comunitarios de des-individuación.

¿Podemos pensar en una subjetividad común y emergente en el encuentro de los manifestantes? ¿Podemos imaginar poética o filosóficamente qué cualidades y formas kinéticas toma esta subjetividad sin sujeto que mueve a los cuerpos por las ciudades en Junio del 2013?

Manifestación: Entre La Singularidad Impersonal De La Comunidad Y La Dispersión De

La Multitud

The book begins by narrating a scene of total, entropic disconnection between passengers on a train. A woman yells through the phone at her ex-husband, the two of them negotiating time with their child and time with their respective boyfriend and girlfriend. While she talks she is propelled forward on a train, sitting in a seat identical to all others in a car which is identical to all the others. The detachment of everyone on the train, the “strangeness” between them, is something we all share in common. This “strangeness” is also called the Bloom. We only experience it as a “strangeness” because we are so separated and so masked to one another. But in fact, the Bloom is the common power we all share. Bloom is the name given to the nameless. (Tiqun. *The Theory Of Bloom* 2000).⁷⁸

“¿Sería posible imaginar hoy un nuevo proceso de legitimación que no descansa en la soberanía “del pueblo”, sino en la productividad biopolítica de la multitud?” “¿Habrá nuevas formas de organización de la resistencia y de la rebelión capaces de satisfacer por fin el anhelo

78 Citado en: <http://theanvilreview.org/print/the_theory_of_bloom/>.

de democracia implícito en toda la genealogía moderna de las luchas? ¿Existe algún mecanismo inmanente que no recurra a una autoridad trascendente y que pueda legitimar el uso de la fuerza en la lucha de la multitud por crear una nueva sociedad basada en la democracia, la igualdad y la libertad? (Hardt y Negri *Multitud* 108).

Las herramientas acuñadas en el campo del arte tienen una potencialidad estética-política para hacer aparecer y actuar al disenso a través de la presencia del cuerpo en el espacio común donde se produce la vida social y las subjetividades que la reproducen. Las bases coreográficas de acciones políticas como la manifestación pública, dan cuenta de la salida de la estética del campo autónomo del arte.

En esta traslación no sólo lo artístico abandona su marco de contención sino que los cuerpos se dislocan performativamente de sus lugares asignados. La privatización de la experiencia se ve interrumpida por una multitud que se pone en común con una función fenomenológica y expresiva. Este acto no es pasible de ser analizado en términos de habla como propondría Austin, ya que durante su performance los sujetos son hechos por el acontecimiento, que no controlan ni individual ni colectivamente, pues la composición del evento es realizada en tiempo real.

Una experiencia que podríamos pensar a través del concepto derrideano ya citado de “decisión pasiva”. Sin embargo también hay que considerar la efectiva intervención de estos actos políticos en la percepción de la realidad política brasilera de una gran cantidad de personas. Durante los acontecimientos ocurridos, imaginarios y percepciones sobre democracia, política, izquierda y violencia fueron desestabilizados, desestabilizando también a los actores involucrados en el juego de la política es decir, la comunidad.

En la coreografía urbana de las marchas y ocupaciones, y en la de la policía avanzando, encerrando, bloqueando y persiguiendo para reprimirlas, un conjunto de “ciudadanos” a los que

el sistema político relegaría a la pasividad con la oferta de la representación como forma máxima de participación política, decidieron salir de sus butacas y pasar a escena.

Los movimientos que se manifestaron por un transporte público y el cuestionamiento a ciertos aspectos de la política no buscaban tomar el poder sino recordar performativa y afirmativamente el carácter público de la vida en sociedad, que si fueron privatizados por motivos de eficiencia o interés, son pasibles de ser des-privatizados por decisión de la comunidad. El reclamo es hecho en nombre de muchos y de nadie a la vez. Esta cercanía entre nadie y todos, un cualquiera, un *munus* impersonal, está en la base de estas movilizaciones que desobedecen las leyes de un sistema al que desean cuestionar: el de la ciudad y el del estado. ¿Qué formas de comunidad son posibles en la democracia urbana, neoliberal, hipertecnologizada del presente? La vida en las ciudades y la mediación de espacios virtuales de convivencia da acceso a un mapa de la ciudad y a hábitos y sensaciones que determinan las vidas de los cuerpos que las habitan. Muy precursoramente, en el 2004 Hardt y Negri escriben:

La ciudad es una selva. Los guerrilleros urbanos conocen su territorio de manera capilar, y eso les permite reunirse y atacar en cualquier momento y luego dispersarse y desaparecer en sus escondrijos. Sin embargo, la actividad se centró cada vez más en transformar la propia ciudad, no en atacar a los poderes dominantes. En las luchas metropolitanas se intensificó la estrecha relación entre desobediencia y resistencia, sabotaje y desertión, contrapoder y proyectos constituyentes. En la Italia de los años setenta, por ejemplo, las grandes luchas de Autonomía consiguieron reconfigurar el panorama de las principales ciudades, aunque temporalmente, con la liberación de zonas enteras donde se crearon nuevas culturas y nuevas formas de vida. (...) La transformación más profunda tiene lugar en la relación entre la organización de los movimientos y la organización de la producción económica y social” (*Multitud* 110).

La política brasilera – pero si ampliamos la mirada podríamos decir, la de la región - da cuenta de que los sujetos y los principios que habían sido exitosos en su capacidad de interpelación y movilización en el pasado, se encuentran en medio de una fuerte crisis. Ni “el pueblo”, ni “los trabajadores” resultan hoy capaces o pertinentes para articular las luchas y conflictos sociales. La

emergencia y movilización de grupos e individuos convocados por causas concretas, que en su sumatoria acaban por poner al sistema en cuestión, necesita ser pensada desde la lógica de lo eventual y no como la movilización estratégica de grupos con metas y membresías previamente constituídas.

¿Son las manifestaciones ocurridas en Brasil a partir de 2013 acontecimientos políticos en sí mismos, o necesitan ser pensadas como medios para determinados fines políticos? Si por un lado son un dispositivo de acción política que desestabiliza hasta el presente a la sociedad y gobierno de dicho país, por otro resultan experiencias inmanentemente transformadoras. Las tácticas estéticas de las diferentes manifestaciones plantean sus singulares teorías de la representación política: mientras que el MPL cuestiona al poder del sistema político y busca desestabilizarlo a través de una filosofía política próxima al autonomismo; los verdeamarelos y patriotas buscan cambiar el gobierno recurriendo para ello a la identidad nacional y a valores como la transparencia del sistema político. Si es posible pensar que en las primeras los medios y los fines de la manifestación están inextricablemente unidos - siendo la propia experiencia de los sujetos en las calles la que performa el poder de la sociedad frente al sistema político -, las segundas se orientan claramente a lograr un cambio en los representantes gubernamentales pero sin cuestionar la cadena simbólica que sostiene a toda la estructura representacional del sistema democrático.

Lo que sí es posible afirmar es que a partir de Junio de 2013 quedó demostrada la fuerza de las multitudes en el espacio público, y que relaciones diversas y complejas emergieron o fueron transformadas afectando a los vínculos de representación, alianzas o antagonismos entre élites políticas y movimientos sociales.

En Junio del 2013 los cuerpos se movilizaron bajo las banderas de una comunidad sin comunidad, una singularidad impersonal que tomó las calles y que no buscaba ser representada (por otro nuevo o viejo partido o gobierno) sino activar su propio poder de acción y aparición. Las multitudes que ocuparon las calles para apoyar el impeachment y oponerse a la corrupción y al “comunismo” adoptaron por el contrario, una lógica política próxima al fútbol, vistiendo la consigna verdeamarela, subsumiendo su identidad colectiva a las formas nacionalistas de cohesión y apareamiento. Ambas lograron despertar una volatilidad incontrolable desde el sistema político y con altas repercusiones sobre él por sus impactos a nivel nacional e internacional. ¿Ante qué tipos de comunidades estamos?

En el capítulo uno nos remitíamos al pensamiento de Esposito o Moreiras, quienes proponen que el latinoamericanismo o la subalternidad no son más que nuevas articulaciones hegemónicas. ¿Qué modos de pensar la comunidad son posibles? Citábamos entonces a Campbell en su introducción a *Bios* (2006):

An affirmative biopolitics thought through the munus of community begins with the recognition that a new logic is required to conceptualize and represent a new community, a coming “virtual” community, Esposito will say with Deleuze, characterized by its impersonal singularity or its singular impersonality, whose confines will run “from men to plants, to animals independent of the material of their individuation (*Bios* 214)⁷⁹.

¿Qué relación hay entre la conceptualización de lo impersonal y la necesidad de repensar “la política” o “lo político”? Si en las obras de danza analizadas en los primeros capítulos la búsqueda era de descentramiento de la persona -sujeto designado por y para la política (o para la coreografía)- esto venía de la mano con un intento de desestabilizar la propia “política” o a sus significados más reconocidos. Estas preguntas antes formuladas resuenan ahora en relación a las movilizaciones políticas que de forma planificada o semiespontánea toman el espacio público.

⁷⁹ Citado en capítulo uno.

Problemas similares a los que se presentaban en el marco teatral de la danza para entender las sutiles diferencias entre manifestar, expresar, percibir o experimentar, escribir o trazar performativamente, componer en tiempo real etc, son traducibles a la observación de estos acontecimientos que iniciados en 2013 movilizan la política hasta el día de hoy. También su dificultad – o imposibilidad – de ser decodificados.

Las movilizaciones tienen la lógica de lo no ensayado y en este sentido se diferencian de una creación escénica donde, o bien el marco, o bien lo que sucede, ha sido premeditado. Su modo de acontecer disloca la división individuo – colectivo y fenomenológicamente imbrinca uno con otros.

Si bien la multitud tiene su singularidad, las apariciones y encuentros de los subgrupos que la integran tiene una lógica altamente teatral y no responde a la lógica de los colectivos cerrados e identificados sino a la performativa creación de zonas temporarias donde experiencia y expresión son planos indiscernibles.

Esta experiencia adquiere altos niveles de intensidad entre los presentes en las manifestaciones, pero también ocurre en el espacio virtual de internet, que resulta fundamental para la organización y comunicación de las mismas así como para las reverberaciones de su impacto a posteriori.

En estos ambientes virtuales, la salida a la calle o la manifestación es precedida por el anuncio de que se concurrirá – casi siempre a través de eventos de Facebook – y por la invitación a otros amigos a asistir. Este modo de organización permite ver quién asistirá y quien no, y por su lógica de comunicación tiende a reforzar la influencia que los grupos sociales tienen sobre la decisión de los individuos. Al mismo tiempo, los dos planos de participación son válidos y valorados; tanto asistir presencialmente, como el asistir virtualmente incluso si no es posible

estar presente en día de la manifestación. Quedarnos unicamente con lo sucedido en la calle sin tener en cuenta lo relevante que resulta el entorno virtual de las manifestaciones – previa y posteriormente a su realización - sería reducirlas en su complejidad e ignorar la singularidad que ellas tienen en el presente donde la mediación virtual es imprescindible para la formación de subjetividades y comunidades.

En el artículo “Em São Paulo, o Facebook e o Twitter foram às ruas”, Sakamoto (2014) observa como la importancia del plano virtual no es sólo una prótesis comunicativa y organizativa, sino que muestra que estamos ante una transformación en las formas de hacer y participar en política:

Essas tecnologias de comunicação não são apenas ferramentas de descrição, mas sim de construção e reconstrução da realidade. Quando alguém atua através de uma dessas redes, não está simplesmente reportando, mas também inventando, articulando, mudando. Isto, aos poucos, altera também a maneira de se fazer política e as formas de participação social (170-171).

Observando a MPL o Tarifa Zero, queda de manifiesto que la organización coreopolítica de los cuerpos en el espacio urbano anuncia la potencia de lo coreográfico en tanto acontecimiento cinético, que produce relaciones con marcos y herramientas claves en la escena política contemporánea; y que la dancificación de la política no sólo pasa por el pensamiento político que se produce en los cuerpos de la danza sino en la formulación de acciones coreográficas en el marco de la política, virtual y presencialmente.

Por otra parte, los resultados de dichas manifestaciones no pueden ser evaluados únicamente teniendo en cuenta objetivos cumplidos o no cumplidos, o si las consignas levantadas por las diferentes manifestaciones fueron o no atendidas por el sistema político. Más allá de conseguir impedir la suba del transporte en ciudades como Sao Paulo en un caso, o el Impeachment y destitución de Rousseff por el otro, las manifestaciones dejaron como legado

transformaciones significativas en las subjetividades políticas, y podríamos también decir que produjeron el empoderamiento de las personas respecto a la propia ciudad y vida política, potenciando su consciencia de poder modificarlas e incidir en ellas tanto de forma multitudinaria como a través de la creación de redes y acciones micropolíticas.

¿Cómo operan conceptos como “representación”, “encuentro”, “manifestación”, “performance”, “política” “identidad” o “presencia” en este marco?

Es pertinente observar que si el foco de movimientos como el MPL se aglutina en torno a luchas por el derecho a la ciudad, proponiendo bajo la consigna de la tarifa del transporte fuertes críticas al sistema capitalista y a la sociedad de clases; los movimientos patrióticos que piden el fin de la corrupción y el juicio político, se organizan también en contra de la izquierda y sus políticas de redistribución social.

Ambos tipo de movimiento dan cuenta de transformaciones en los modos de colectividad y organización en grupo. Éstas se observan en movimientos sociales y en movimientos artísticos. No en vano el estallido de estas movilizaciones viene precedido por un período de intensa discusión sobre lo colectivo en el campo artístico y político⁸⁰.

El pensamiento sobre la comunidad, sobre cómo estar juntos, sobre los colectivos y grupos, ya no como medios sino como fines en sí mismos, toma lugar en la escena contemporánea y empieza a dar cuenta de la relevancia de pensar en las relaciones como constitutivas de subjetividades y materialidades políticas y coreográficas.

⁸⁰ Habiendo investigado el movimiento de colectivos artísticos en la disertación de maestría realizada en el 2009 es curioso observar como pese a su intención de reflexionar políticamente sobre los modos de grupalidad, los colectivos artísticos en ciudades como Sao Paulo habían contribuido a acelerar procesos de gentrificación en nombre de procesos de convivencia, situándose en barrios como Vila Magdalena y potenciando de ese modo procesos de valorización inmobiliaria que acabaron por expulsar a sus habitantes en nombre de la cultura. En el campo artístico, si los colectivos artísticos fueron un momento de transición entre la estabilidad de los grupos y compañías con perfiles estéticos-ideológicos definidos, la búsqueda de horizontalidad y fluidéz, el intento de dejar vivir la diferencia y las singularidades a la interna de los grupos, el pensamiento de estética y política como elementos inextricables en las experiencias culturales y artísticas; la crisis de los partidos, de los movimientos y de los grupos parece apuntar para la entrada en escena de otro tipo de sujeto: la comunidad dispersa de los sin comunidad. (Naser *Coletivos Artísticos...*).

En el campo artístico, casi una década después del auge de los colectivos artísticos en los 2000 (Naser *Colectivos Artísticos...*), éstos dejaron de ser una alternativa exenta de problemas. Si bien los colectivos artísticos transformaron el pensamiento sobre la relación entre arte y política inventando nuevos cruces y convergencias entre ellos, el hecho de permanecer en el campo artístico, de sustentarse a través de fondos públicos o privados para la cultura e identificar su hacer como artístico, terminó encuadrando sus acciones y capturando en cierto grado su potencialidad política-estética.

En la escena política, podemos decir que si en los primeros diez años del 2000 las transformaciones políticas a través de los mecanismos institucionalizados de la democracia fueron protagonizadas por partidos y colectivos constituidos, el momento político actual está signado por la entrada en escena de cuerpos colectivos no orgánicos, virtualmente convocados, cuestionando los marcos “artístico” y “político”, renunciando a su identificación o definición programática, descoordinando estrategias de acción política, movilizand o energías impolíticas e impersonales desde la lógica de la multitud y en el espacio público de la ciudad.

La aparición de colectivos en el espacio público urbano se produce como parte de la lucha por el espacio común y el derecho a la ciudad, por la desprivatización de la circulación en el espacio público.

Sin duda opera para ello un contagio a nivel global. Al observar las manifestaciones que desde el mundo árabe, pasando por Europa y USA, o Brasil, están llamando la atención y generando cambios a nivel de subjetividades y modos de organización, es necesario tener en cuenta que ellas son fruto de la superposición entre diversas tradiciones y dispositivos. Por un lado, la de las protestas urbanas, que ha sido una herramienta empleada por la propia clase trabajadora y los partidos para manifestarse contra patrones, el autoritarismo o el estado. Por

otro, las recientemente nacidas gracias a los medios de comunicación virtuales, que no sólo hacen accesible la tecnología necesaria para aglutinar a grandes masas sino que también constituyen un acontecimiento en sí mismo. Términos como mediativismo, clickactivismo, y acciones tales como la masificación de un hashtag - que no implica el encuentro real de los cuerpos aunque sí la expresión coordinada y masiva de una consigna - son acontecimientos con consecuencias sobre la realidad y sobre las percepciones que de ella se tiene. Por otro, vemos las herramientas y tácticas estético políticas aportadas por las vanguardias artísticas tales como fluxus, situacionismo, los happenings, flashmobs, culture jammings, detournements, catacresis de signos y símbolos culturales (Dery *Culture jamming...*).

Analizar las movilizaciones sociales en el espacio público hoy, exige cuestionar el marco que las presenta como meramente espontáneas e inorgánicas (o incluso a-políticas), y a la vez percibir ese doble espacio de acontecimiento – el virtual y el presencial –, que se articula inextricablemente en las tecnologías de manifestación contemporáneas. Si desde la danza, la efimeridad pudo dejar de ser vista como un problema para ser vista como una potencialidad, necesitamos mirar eventos masivos y autoconvocados desde esta perspectiva.

La movilización social en el espacio público se presenta como acción política, que si bien tiene un aspecto estratégico, tiene otro relacionado con lo inmanente, con lo impredecible, con lo poético, con lo desinteresado.

La movilización impolítica no implica un destino o ruta predefinidos sino un caminar juntos, en palabras de Nancy la exposición al ser-en-común (en los bordes de la comunidad). ¿Es posible una marcha o manifestación asumiendo la ausencia de un claro rumbo o futuro?

La artista e investigadora Paz Rojo se pregunta cómo sería pensar el presente desde la ausencia de ideas claras sobre el futuro. En el texto inédito “Dejar de, Dejar ser” Rojo cita un fragmento de la película *El futuro*:

El futuro es un horizonte que parece determinarlo todo. En ese recorrido, ¿podríamos materializar un proceso, cuya práctica, no incluya una concepción de futuro? Tal vez esto vendría a materializar algo que tenemos en común: “la ausencia de horizonte”, lo cual, no supone la ausencia de perspectivas, sino la oportunidad, precisamente, de no tener que orientar el cuerpo hacia una dirección predeterminada (4.).

Podría discutirse si la potencia política de las manifestaciones radica en su visibilidad o en la invisibilidad previa al acontecimiento y su efimeridad transformadora. Sobre la presencia de los cuerpos en estos eventos, en los que la comunicación virtual se hace parte del encuentro presencial, lo sucedido exige pensar en éstas como no excluyentes, con-viviendo en el corazón de la paradoja de la política contemporánea y en la visagra que anuncia que estamos ante el pasaje de un tipo de política (representativa, instrumentalizadora del movimiento) a algún otro tipo de política o (im)política (basada en la experiencia y en el no saber).

Como vimos, tácticas de visibilización e invisibilización son usadas alternativamente según las necesidades y momentos por estos movimientos. Estéticas tomadas de la cultura mainstream (thriller, genkidama, walking deads, marchinhas de carnaval o Música Popular Brasileira), otras que apelan al anonimato pesimista y radical del negro o de las máscaras, a la prohibición de banderas o identificaciones, otras que apuntan a mostrar la unidad en la diferencia. En estos actos de despersonalización, la táctica de la desidentificación hace aparecer a un sujeto invisibilizado cotidianamente y marginado del imaginario colectivo: el sujeto impersonal de la comunidad. De modo opuesto, las manifestaciones nacionalistas y anticomunistas enaltecen y hacen aparecer al sujeto-nación, cuya ontología está definida por una ideología nacionalista que al mismo tiempo en que borra las diferencias a la interna de los

colectivos, hace a sus individuos subsidiarios de un ente trascendente respecto al cual entabla un vínculo pasivo donde solo le cabe pertenecer y acatar.

¿Qué diferentes tecnologías de la movilización urbana son activadas en uno y otro caso?. Mientras la invisibilización de las banderas ideológicas y partidarias – las manifestaciones sin banderas del MPL, los black blocks o el uso de máscaras de Anonymus -, subraya la potencia de la multitud como comunidad sin comunidad y de la política impersonal; acciones como flashmobs, versiones de *Thriller* de Michael Jackson (realizada con gran éxito mediático por estudiantes chilenos), o la recreación de la gestualidad de la “Genkidama” - técnica de combate marcial de la serie de manga y animé *Dragon Ball* - en manifestaciones, se apropian desde el *detournement* o *catactresis*, de símbolos culturales altamente populares con finalidades de propaganda política. Impactos mediáticos y juegos casi teatrales de visibilización e invisibilidad son combinados de modo complejo. Las identidades negocian, circulan y son desestabilizadas en la escena política de las manifestaciones y los acontecimientos descriptos.

Figura 9, Black Blocks en Brasil en *Ensaio de genero*.



Si la política basada en identidades se organiza coreográficamente de modo semejante al de las hinchadas de fútbol – siendo el ánimo político generado por la organización en bandos o

hinchadas una de las mejores metáforas de la política que se organiza sobre la lógica de amigo/enemigo-, ¿qué sucede cuando algo desestabiliza ese límite o cuando este límite no puede ser trazado? En primer lugar una represión de la interrupción es producida por las fuerzas del orden; en segundo lugar se da el borramiento o desestabilización de ese límite al menos transitoriamente y por ende emerge la posibilidad de cuestionarlo.

En cuanto a la manifestación de protesta como dispositivo de movilización social o coreopolítica, como vimos sus efectos políticos son a veces secundarios y no siempre coinciden exactamente con la forma de los reclamos y reivindicaciones que la convocan. Por otro lado y como contraparte de su carácter efímero, hay subjetividades que emergen y se transforman en este tipo de acontecimiento colectivo. Si bien su impacto mediático es relevante, en general las manifestaciones son más significativas para quienes las protagonizan que para quienes las asisten mediática o virtualmente o para los poderes a los que están dirigidas, pero su impacto no es menor por ellos. Podríamos decir que en las manifestaciones se da cierta relación de inconmensurabilidad entre efectos y afectos. Pensar las manifestaciones políticamente es necesario, considerando que hoy la crisis de la representación afecta a todas las esferas; con seguridad a la coreográfica y a la política así como a la separación entre ellas.

Excluir a este tipo de acontecimientos y acciones del análisis político sería un error, así como lo sería excluir al arte contemporáneo de la representación por el hecho de que éste lo rechace discursivamente. Al igual que hasta el arte menos representacional no puede escaparse del marco artístico al que su definición lo circunscribe, las manifestaciones participan del juego de la política representativa aun sin emplear ni discurrir por canales previstos institucionalmente. Se trata más bien de nuevos tipos de teatralidades y políticas. Nuevas performatividades. Nuevos afectos. Unos en que los que temporariamente la representación por identidades, grupos

ideológicos o sectores partidarios es reemplazada por subjetividades emergentes caminando juntas.

Si la representación propone un enfoque y problemas particulares a las manifestaciones, indagar sobre el significado y simbolizaciones que emergen a partir de ellas nos sitúa en un terreno plagado de conflictos y tensiones. ¿Cuán plausibles son enfoques hermenéuticos o semióticos para dar cuenta de acontecimientos como los sucedidos en las calles de las ciudades brasileras en 2013? La lucha por deshacer la representación ha tenido como correlato la resistencia a la significación y la búsqueda por la indeterminación simbólica como potencialidad de lo performativo.

No podemos deshacernos del problema de la representación como tampoco podemos deshacernos del problema de la semiotización: hasta los defensores más acerrimos de la performance saben que ésta no puede resistir producir sentidos en quien mira o actúa. Así como los procesos de semantización y semiotización existen por fuera de la voluntad del artista creador en el arte contemporáneo - que apuesta a una especie de pluralismo hermenéutico rechazando interpretaciones unívocas-, los acontecimientos como marchas y manifestaciones son productores de sentidos e impactan sobre imaginarios simbólicos de los directa e indirectamente involucrados.



Figura 10. “Por una vida sin catracas”, slogan de MPL en *Web de MPL*.

Aunque la pluralidad de sentidos y subjetividades que convergieron en las calles de las ciudades brasileras y su proximidad temporal y afectiva hacen implausible darles *un* significado concreto y único, es sin duda en la irrupción del disenso y en el empleo de herramientas y tácticas coreográficas que se revela su potencia política basada en cuerpos y afectos en estado de encuentro, afirmando performativamente su derecho a lo común en la ciudad.

Aun no siendo del todo semiotizables, la performance de estas manifestaciones transforma la percepción y el pensamiento de los sujetos protagonistas. Un ejemplo claro de esto es la diferencia que imprime a una marcha haber sido o no objeto de represión policial, haber sido multitudinaria o un fracaso en su convocatoria, tomar el espacio público en nombre de la defensa de un bien común o de por el contrario de un reclamo corporativo. Estas experiencias son narradas como constitutivas de culturas políticas individuales y colectivas, tanto por diversos militantes y activistas, como por testigos casuales; la madre de un policía, el trabajador vecino que vio a mujeres y hombres correr heridos, el estudiante compañero de esos estudiantes que salieron a tomar las calles, el informativista que cubrió el evento.

Poner el cuerpo en la calle haciéndolo público y exponiéndolo al espacio común de la ciudad – donde múltiples agentes y poderes se confrontan y disputan lugares –, es un gesto

coreográfico desprivatizador que a través de herramientas coreográficas camina fuera del marco seguro de la espectacularidad o el institucionalizado de los procedimientos políticos, para ponerlo a ser-con-otros en el marco convivial y abierto de la comunidad.

En este sentido es interesante pensar que si la danza enseña a sus profesionales a cuidar su cuerpo, a reservarlo como su “herramienta de trabajo” y de esta forma privatizarlo, la marcha y la manifestación invitan a poner el cuerpo en público, a exponerlo, a tratarlo como el de un trabajador más, a desinmuinzarse, a encontrar en la comunidad el riesgo o la exposición transformadora. Invitan a abandonar la quietud en la que se había sumido la performance en su ontología lenta y a movilizarse por aquellos a quienes no permiten dejar de moverse.

Las manifestaciones han sido criticadas por obsoletas o contraproducentes y basta observar el panorama que sucedió a las movilizaciones del 2013-2014 en Brasil o la debacle que se precipitó en los países donde sucedió la mundialmente inspiradora Primavera Árabe, para comprobar que la inestabilidad política que introduce la acción política de los cuerpos tiene una potencia que desborda las intenciones u objetivos de quienes las realizan, escapando y deshaciendo la lógica instrumental que orienta la acción política convencionalmente.

Aún considerando a los detractores de este dispositivo de acción política, hay pocos acontecimientos que en la contemporaneidad permitan no sólo la irrupción y manifestación no sólo estratégica sino simbólica y performativa de cuestionamiento al sistema; sino también la creación de espacios políticos antes inexistentes. Si como propone Santiago López Petit (*Breve tratado para atacar la realidad*) hay que atacar la realidad para poder pensar en otra, salir a la calle es atacar la realidad, responder al *es lo que hay* con un *no puede ser solo esto*. La manifestación es denuncia pero también constatación de un poder colectivo: el de poner el cuerpo en el espacio público. La manifestación es crítica en acción o crítica incorporada.

Resuena Marina Garcés, y su afirmación de que si antes el enemigo de la crítica era la oscuridad ahora es la impotencia (“Encarnar la crítica”). Es en estos cuerpos que actúan - los de las manifestaciones, los de las ocupaciones, los de la resistencia-, donde la crítica más potente y comunitaria se está produciendo desde y con los cuerpos disponiéndose en común, mientras del otro lado del teatro, el poder performa un guión perfectamente predecible y consistente en la represión y ejercicio violento del poder. La crítica en acción de las manifestaciones busca desprivatizar la existencia para pensar implicadamente.

Subvertir y desprivatizar la vida y reemplazar los vínculos de representación por espacios de acción y experiencia común, parece ser una desorientación que quizás permita caminar juntos, teniendo en común la falta de horizonte, percibiendo que es la propia marcha y no su destino la que traza paso a paso la coreopolítica disensual de una comunidad por venir. Hacer dialogar para ello a los saberes, críticas y tecnologías acuñadas en el campo del arte y las emergentes en el terreno del activismo político, parece una táctica potente en una contemporaneidad en la que el límite entre estética y política necesita terminar de desaparecer para dar lugar a nuevas subjetividades y acontecimientos.

Consideraciones Finales

El recorrido que hizo esta disertación puede ser descrito como desde dentro hacia afuera del campo dancístico. Su trazado partió de percibir que existen valiosas herramientas acuñadas por artistas y obras de este lenguaje que necesitan ser expandidas más allá de los límites disciplinares aportados por los recortes artístico y dancístico.

La danza contemporánea muestra múltiples formas de politización que configuran un entramado de estrategias a menudo contradictorias entre sí y a las que subyacen diferentes conceptualizaciones sobre la danza, el cuerpo, la política. Tras los capítulos presentados queda de manifiesto que herramientas coreográficas, tecnologías de la percepción, del movimiento y la composición de relaciones, necesitan ser puestas en común, desprivatizándolas respecto a circuitos mercadológicos del arte y la cultura, para liberar así su potencia política transformadora.

Lo coreográfico tiene una presencia relevante en el campo de la política y a la vez resulta un marco teórico y práctico fértil para pensar algunas características del campo social, interviniendo en él. Por su naturaleza acontecimental, lo coreopolítico es capaz de interrumpir el orden de un sistema político que se muestra insuficiente e incapaz de hacer emerger formas de vida más democráticas e igualitarias. Simultáneamente, es posible señalar que vivimos en un mundo donde lo inmaterial cobra una creciente centralidad en relaciones y estructuras sociales, que la coreografía puede ayudarnos a comprender, a experimentar y a activar en la dirección de

cambios sociales capaces de dar lugar a nuevas relaciones y a la emergencia de procesos de subjetivación comunitarios y colectivos.

Si bien lo coreográfico siempre ha sido parte de la política, en el presente las crisis de instituciones y mecanismos de la política convencional dan cuenta de la necesidad de encontrar marcos analíticos y experienciales que dialoguen con formas políticas que no responden a los mecanismos gubernamentales ni representativos hegemónicos en el presente, y que deben ser atendidos para acompañar la expansión de lo político más allá del círculo de profesionales y procedimientos reconocidos. Deshabituarse nuestra percepción de lo político, experimentar formas y espacios alternativos de convivencia, practicar un pensamiento desde el encuentro y desde los afectos, son llaves que el arte puede habilitar para la apertura de potencias colectivas. En otras palabras más allá de analizar las formas de danza política, es necesario prestar atención a cómo la política practica, crea y emplea coreografías.

En el capítulo uno me concentré en obras que desestabilizan la identidad y por lo tanto al sujeto que presuponen, y junto con él a los mecanismos de interpelación identitaria, a los modos de participación y reconocimiento que ofrece la política contemporánea. La entrada en escena de una política impersonal y el descentramiento de las subjetividades del eje del “individuo”, son operaciones que las obras y poéticas analizadas exploran, y que resultan promisorias para el descentramiento de procesos y poderes hegemónicos. Como todo proceso de deconstrucción, el identitario es un proceso situado, y fue por ello que a las tentativas de destabilización de la identidad brasileira aportadas por Bonavita y Schwartz, les correspondió una mirada al contexto social y político en el que ellas fueron performadas. Ello involucró una mirada a las políticas de gobierno y a las políticas internas al campo artístico, para pensar en cómo estos actos tejían y

destejían relaciones más allá de los bordes de la escena, interviniendo así en procesos históricos y discursivos complejos.

El capítulo dos partió de reconocer a la historia como plano de composición central para cualquier pensamiento que se proponga discutir críticamente la identidad y las estructuras del sujeto, así como sus modos de afectar al cuerpo. Allí abordé la historia desde filosofías que piensan su escritura y su lectura en tanto actos performativos, que se dan bajo determinadas condiciones históricas, políticas, identitarias y estéticas de producción, proponiendo modos de *hacer historia* a través de la producción de afectos y efectos; acercándonos a los archivos en tanto fuentes no sólo documentales sino de experiencia y experimentación (Fabiao “History and...”). Las obras estudiadas, practican y ensayan modos de relación con la historia que se aproximan al pensamiento benjaminiano sobre el carácter fragmentario e incompleto de nuestro acceso al pasado y por lo tanto al presente. Las reflexiones desarrolladas nos permiten concluir que en la contemporaneidad en la que el presente parece saturado y el futuro obstruido, la historia es un plano de composición clave para la activación política de nuestras potencias comunitarias, relacionales y sensibles.

El capítulo tres se concentró en el marco disciplinar e histórico de la danza, con el objetivo tal vez ambicioso, de producir conocimiento sobre el modo en que pensamiento, sensación, percepción y comunicación se imbrican y nos implican en un mundo signado por conceptualizaciones hegemónicas de las mismas, que se han encargado de atomizarlas y jerarquizarlas, priorizando así modos de racionalidad basados en ideales de soberanía que necesitan ser desarticulados para dar espacio a formas de vida donde puedan potenciarse entre ellas.

El capítulo cuatro se zambulló en acontecimientos políticos que no pude narrar prescindiendo de imágenes ni de mi propia experiencia y afección. Cuerpos y movilizaciones aparecieron delante de mis ojos y de mis páginas, obligándome a repensar la relación entre política y coreografía al mismo tiempo en que el campo brasileiro sufría un terremoto que reterritorializaba muchos de los problemas que había intentado trazar hasta entonces.

Del recorrido realizado, concluyo que las formas de politización de la danza escénica y la dancificación de la política en un campo coreográfico y político expandidos, necesitan ser puestos en relación para traficar de unas a otras sus tecnologías, modos de operatividad, y las sensibilidades y afectos que se producen y reproducen en y entre ambas, borrando entre ellas sus límites. Exponiendo en otras palabras, la capacidad de interrupción de la coreopolítica a la vulnerabilidad de la escena sociopolítica - donde ante el poder atomizador y fragmentador del neoliberalismo -, existen necesidades de construcción que la precisan.

En esta línea, esta disertación buscó y experimentó el deseo de problematizar los límites entre lo espectacular y lo fenomenológico en la política y en la danza, comprendiendo que vivimos un momento en que la activación de procesos de experiencia en colectivo resulta fundamental para la construcción de una política basada en afectos, una política comunitaria, una política impersonal capaz de contener y alimentar luchas por y desde lo común.

Si como vimos, la desestabilización del sujeto y de las historias que lo definen e identifican, es un camino que abre posibilidades al respecto, la salida a la calle y la toma del espacio público, la participación en manifestaciones cuya causa no tiene la lógica corporativa de representación de *un colectivo* sino la desactivación de estructuras de poder para la irrupción en la escena pública de *lo colectivo*, la política en el presente y la desprivatización cuerpos y experiencias, son alternativas inspiradoras, cuya fuerza este trabajo intentó potenciar.

La movilización política quizás consiste hoy en detenernos en vez de marchar, en desubjetivarnos en vez de luchar por la soberanía como sujetos, en incorporar la crítica en vez de hacer una crítica sobre los cuerpos. El pensamiento del cuerpo es y necesita ser un pensamiento en acción y en entrelazamiento con otras y otros. Esto puede ser realizado coreopolíticamente y desde una complicidad entre la fuerza del evento, la potencia afectiva de lo sensible, la invención e imaginación de los procesos artísticos, y la activación desinteresada de nuestras presencias y ausencias colectivas.

Lecciones Del Futuro

En cada uno de los capítulos de esta disertación se hace presente con mucha fuerza una dimensión experiencial de la política. Esto se relaciona con la convicción de que no es posible fortalecer narraciones históricas y modos de acción crítica-política sin contar con la posibilidad de experimentar. Este trabajo pretende colaborar al argumento de que la dimensión experiencial - que involucra racionalidades pero también afectos, cuerpos, relaciones, subjetividades transitorias, la invención y la imprevisibilidad del devenir histórico -, no puede ser excluida de las definiciones, filosofías, y prácticas políticas o teóricas del arte o la academia.

Viajar hacia el afuera de “la política” institucionalizada, para recuperar la experiencia como plano de composición y como posición, contribuyendo a la reinserción de lo fenomenológico en las formas de lucha política, fue el desafío académico y político que movió mi escritura a lo largo de estas páginas y meses. Una escritura hecha en escucha y apertura al presente, y por ende abierta a ser afectada e intervenida por los acontecimientos. Una escritura que quiso generar encuentros entre pensamiento y afecto, entre lo que me afectó y sus efectos. Una escritura trazada desde la escucha que requiere la composición y descomposición de coreografías.

En cuanto a los campos con los que dialoga, esta disertación intentó generar un encuentro entre la política de la estética y el campo artístico, con el objetivo de cuestionar sus significados, formas y límites.

El proceso concluye con muchas preguntas y algunas reflexiones que tendrán el desafío de traducirse en prácticas y experiencias. Entre ellas se encuentra la que indica que así como la ideología de izquierda no es suficiente para la materialización de transformaciones, resulta urgente trascender la mera intencionalidad del arte de llevar a cabo la tan esperada y anunciada “revolución estética”, para experimentar posibles formas de su materialización, aunque sean microscópicas o fragmentarias. En este sentido, este trabajo fundamenta la necesidad de exigirle más al arte para que, yendo más allá la defensa de relevancia y de su autonomía, acepte el desafío de implicarse en el mundo, expandiendo su conocimiento y trabajo sensible hacia afuera de sus ámbitos seguros de delimitación, actuación, disciplinamiento, academización y consumo.

Si aún seguimos a Rancière, que sea para radicalizar su pensamiento, asumiendo que la politicidad del arte no se juega sólo en la estética en tanto campo autónomo, sino en una relación teórica y práctica, múltiple y compleja con el mundo. Si el régimen hegemónico de lo sensible adopta hoy las formas del neoliberalismo, es necesario observar los modos en que él produce permanentemente sensibilidades y subjetividades sin recluirse a un ámbito especializado ni disciplinar, formando gustos, modos de consumo, relaciones sociales, formas de la política. ¿Como hacerlo pero desde y para una sensibilidad alternativa?

Esta tesis intenta aportar a este enorme desafío - casi utopía - desde un pensamiento en el presente, ya que es el presente tanto su campo de exploración, como la base epistemológica que pega la política y la escritura a la temporalidad evanescente, sensible e inclinada hacia el futuro, de la coreografía.

Obras Citadas

Actualidad RT. "Las protestas en Brasil no cesan: ¿Qué preocupa de verdad a la gente y qué intereses ocultos hay?". *Actualidad RT*. Publicado: 31, marzo de 2016.

<<https://actualidad.rt.com/actualidad/203466-protestas-brasil-preocupacion-popular>>.

Web. Último acceso 25 Mar.2017.

Adami, Elisa. "Why are we looking back. Speculations on the Historiographical Turn in Contemporary Art". *Mnemoscape Readings*, 2013.

<<https://mnemoscape.wordpress.com/2013/05/22/why-are-we-looking-back>>. Web.

Último acceso 25 Mar. 2017.

Adeilton9995. "Manifestaciones de junio del 2013". *Blog*. <adeilton9995.blogspot.com>.

Imagen. Último acceso 25 Mar. 2017.

Allsopp, Ric. "The Archive as Event". *Performance Research*. Vol.3, No.2 'On Place'. London: Routledge/ Taylor & Francis, 1998. Impreso.

--, "Future Perfect". *Artea*, 2013.

<http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/322/Ric_Allsopp_Future_Perfect.pdf>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Andrade, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: ALLCA XX-F, 1996.

Impreso.

Andrade, Oswald. "Manifiesto Antropófago" *Revista de Antropofagia*, Año 1, nº 1, mayo 1928.

En Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis. Brasília: Vozes, 1976. Impreso.

--, "Manifesto da poesia Pau Brasil". *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924. En Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis. Vozes: Brasília, 1976. Impreso.

"Aprenda o Hit : Dança do Impeachment - Passo a Passo". *YouTube*. Subido por White Shark News. Publicado el 13 Mar. 2016. <<https://www.youtube.com/watch?v=QEq9kw4d1qI>>. Último acceso: 25 Mar. 2017.

Arantes, Paulo y Schwartz, Roberto (Eds). *Cidades rebeldes. Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Editorial Boitempo-Carta Maior-Tinta Vermelha. <<https://ujceara.files.wordpress.com/2014/01/cidadesrebeldes-passelivreasmanifestac3a7c3b5esquetomaramasruasdobrasil.pdf>>. Web. Último acceso 12 Abr. 2016.

- "Introducción a Cidades Rebeldes". *EBAH*. <<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAg13kAG/cidades-rebeldes-raquel-rolnik>>. Web. Último acceso 24 Ene. 2017.

Ardolino, Emile. *Dirty dancing*. Artisan Entertainment. Santa Monica, Calif.: Lionsgate, 2007. Video.

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Traducción: Ramón Gil Novales. Buenos Aires: Paidós, 2013. Impreso.

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1999. Impreso.
- Banes, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde performance and the effervescent body*. Durham: Duke University Press, 1993. Impreso.
- , *Terpsichore in sneakers: post-modern dance*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1987. Impreso.
- , *Democracy's body Judson Dance Theater, 1962-1964*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983. Impreso.
- Barifouse, Rafael. "Criadores da 'dança do impeachment' rebatem críticas: 'Música une pessoas no combate a comunismo e corrupção'". *BBC*. Publicado en Marzo de 2016.
<http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160311_danca_impeachment_rb>.
Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Beasley-Murray, Jon. *Posthegemony: political theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Ben, Jorge. "País Tropical". *Jorge Ben*. Brasil: Philip Records, 1969. Audio.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. Edited by Hannah Arendt. Shocken Books, NY. 1969.
Publicado originalmente en New York: Harcourt, Brace & Wold, 1968. Impreso.
- , "The Task of the Translator." En *Walter Benjamin: Selected Writings. Volume 1, 1913–1926*. Edited by M. Bullock and M. W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. Impreso.
- Bentivoglio, Leonetta. *La danza contemporánea*. Manual Longanesi & C. Milano, 1985.
Impreso.

Bey, Hakim. *TAZ. Zona autónoma temporária*. San Pablo: Conrad Livros, 2001. Impreso.

Bitencourt, Gustavo. “Depende de quê: uma conversa pretensamente direta sobre arte e libras”.

Idanca. Publicado el 22 de Diciembre de 2008. <<http://idanca.net/depende-de-que-uma-conversa-pretensamente-direta-sobre-arte-e-libras-dependent-from-what-a-supposedly-straight-conversation-about-art-and-pounds/>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

Black Blocks Brasil. Página de *Facebook*.

<<https://www.facebook.com/groups/blackblocksaopaulo/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Bonavita, Thelma. *Eu sou uma fruta gogoia em tres tendencias*. Sao Paulo, 2012. Registros disponibles en: <<https://vimeo.com/28249739>> y <<https://vimeo.com/28249739>>. Performance. Último acceso 15 Oct. 2016.

--, *Como Clube*. Sitio Web: <<http://comoclube.org/home/en/>>. Web/Performance. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, *Manifesto*. Web de la artista.

<<http://www.thelmabonavita.info/manifesto/manifesto/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Borges, Fabiane Moraes. *Domínios do demasiado*. Disertación (Maestría en Psicología Clínica).

PUC – SP. Núcleo de subjetividade. San Pablo, 2006.

<http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3370>. Web. Último acceso Feb. 2011.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960. Impreso.

Bosteels, Bruno. *The actuality of communism*. London; New York: Verso, 2011. Impreso.

Brasil Post. "Manifestación por Passe Livre". *Brasil Post*. <www.brasilpost.com.br>. Imagen.

Último acceso 25 Mar.2017.

Breda, Tadeu. *Rede Brasil Atual*. "O legado das manifestações de junho, segundo o MPL".

Publicado el 20 de Febrero de 2014. <<http://jornalggn.com.br/noticia/o-legado-das-manifestacoes-de-junho-segundo-o-mpl>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Brown, Wendy. *Politics out of history*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2001.

Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona:

Anagrama, 2002. Impreso.

--, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona, 2002b. Impreso.

Burt, Ramsay. "Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance". *Performance Research* 8 (2): 34-41, 2003. Impreso.

--, "Undoing postmodern dance history". *Sarma*. Publicado el 9 de Octubre de 2004.

<<http://sarma.be/docs/767>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, *Judson Dance Theater: performative traces*. London; New York: Routledge, 2006.

Impreso.

Butler, Judith. *Excitable Speech: a politics of the performative*. New York: Routledge, 1997.

Impreso.

Campbell, Timothy. "Bios, immunity, life: the thought of Roberto Esposito". *Diacritics*. Volume 36, Number 2, Summer 2006, pp. 2-22. The Johns Hopkins University Press, 2006.

Impreso.

Cardoso, Ivan. *H.O.* Documental audiovisual. Brasil, 1979. Video.

Cavalcanti, Jardel Dias. "Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica". *Digestivo cultural*. Publicado el 17 de diciembre de 2002. <http://www.digestivocultural.com/colonistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Chiswell, Oliver. "Peter Davies, The Hot One Hundred, 1997". En *330 crit*. <<http://330crit.blogspot.com/2010/12/peter-davies-hot-one-hundred-1997.html>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Clark, Lygia. *A propósito da magia do objeto*, 1965. <http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Coisa coreográfica. Página en *Facebook*. <<https://www.facebook.com/groups/340710655964389/?fref=ts>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Consciencia Patriótica. Página en *Facebook*. <<https://www.facebook.com/conspatriotica/?fref=ts>>. Último acceso 25 Mar. 2017.

Cornago, Oscar. "Lo que queda por hacer. Algunas reflexiones y un epílogo sobre la idea de "comunidad" en las artes escénicas". *UCLM*. <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/376/comunidad-lo%20que%20queda%20por%20hacer.pdf>. Web. Último acceso 17 Agos. 2016.

Costa, Gal. *Fa-Tal – Gal a Todo Vapor*. Río de Janeiro: Philips, 1971. Audio.

Cubas, Tamara. *Proyecto Multitud*. Uruguay – Mexico: Perro Rabioso, 2011. <<http://perrorabioso.com/proyectoMultitud>>; <<http://www.proyectomultitud.com/>>. Web. Último acceso 18 Mar. 2017.

- Da Cunha, Euclides. *Os sertões: campanha de canudos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963. Impreso.
- Damasio, Antonio R. *Looking for Spinoza : joy, sorrow, and the feeling brain*. Orlando, Fla.: Harcourt, Edition: 1st ed, 2003. Impreso.
- Da Matta, Roberto. *Relativizando*. Petrópolis: Vozes, 1981. Impreso.
- Danto, Arthur. *The death of art*. New York, N.Y.: Haven, 1984. Impreso.
- Davies, Peter. *The Hot One Hundred*. 1997. Pintura. Impreso.
- Dawkins, Richard. *The selfish gene*. New York : Oxford University Press, 1976. Impreso.
- Debord, Guy. *Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red, 1977. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. Translated by H. Tomlison and B. Habberian. New York: Zone Books, 1991. Impreso.
- , *Difference and repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press, 1993. Impreso.
- Deleuze G., Guattari, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción J.V.Pérez. 1era edición en francés Les Editions de Minuit, Paris, 1980. Valencia: Pre-textos, 1997. Impreso.
- Del Priori, Mary; Venancio, Renato. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2010. Impreso.
- De Marinis, Marco; Dwyer, Paul. "Dramaturgy of the Spectator". *The Drama Review: TDR* , Vol. 31, No. 2 (Summer, 1987), pp. 100-114. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx*. New York: Routledge, 1994. Impreso.
- , *Archive fever: a Freudian impression*. Translated by Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1996. Impreso.

- , *The Politics of Friendship*. Trans. George Collins. Brooklyn: Verso, 2005.
- , *Rogues. Two essays on reason*. California: Stanford UP, 2005b. Impreso.
- Dery, Mark. *Culture jamming, hacking, slashing and sniping in the empire of signs*. Grove Press, 1999. Impreso.
- Domenici, Eloisa. "A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas". *Caderno GIFE-CIT* (UFBA), Vol. 23, 7- 17, 2009. Páginas 7 a19.
<http://www.teatro.ufba.br/gipe/arquivos_pdf/cadernosgipe/Caderno%20GIFE-CIT%2023%20-%20com%20capa.pdf>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "O corpo no samba chula do litoral norte da Bahia e suas possíveis contribuições para o artista cênico". *Congreso ABRACE*. Porto Alegre: ABRACE, 2011.
<<http://www.portabrace.org/vireuniao/pesquisadanca/9.%20DOMENICI,%20Eloisa.pdf>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- DR, Projeto. *Discutindo Relações*. San Pablo, 2008. <<http://projetodr.wordpress.com>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- Duarte, Cristian. *MÉDELEI - eu sou brasileiro (etc) e não existo nunca*. Brasil: 2006.
<<http://www.cristianduarte.net/projects/medelei>>. Registro de la obra disponible en:
<<https://vimeo.com/20840621>>. Contraseña: brasileiro. Performance-Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , *THE HOT ONE HUNDRED CHOREOGRAPHERS*. San Pablo, 2011. Registro del estreno
<<https://vimeo.com/25169578>>. Contraseña: 100. Performance-Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
<<http://www.cristianduarte.net/available-works/the-hot-one-hundred-choreographers/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, *LOTE#*. <<http://www.um.lote24hs.net>>. San Pablo, 2011- en curso. Web-Performance.

Último acceso 17 Ago. 2016.

Duarte, Evelin, Garay, Rojo, Zambrano. *Um.Lote.24hs*. <<http://www.um.lote24hs.net/>>. Web.

Último acceso 17 Ago. 2016.

Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Traducción de Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2009. Impreso.

--, *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Traducción de Francisca Perujo, 1er ed. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1965. Impreso.

El País. “Manifestación contra la suba del boleto, MPL”. *El País*. Imagen.

Ensaio de genero. “Black Blocks en Brasil”. *Ensaio de Genero*.

<www.ensaio de genero.blogspot.com>. Imagen.

Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Traductor Carlo R. Molinari Marotto. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores, 2006. Impreso.

--, *Bíos: biopolitics and philosophy*. Translated and with an introduction by Timothy Campbell. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Impreso.

--, *Communitas: origen y destino de la comunidad*. 1era ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

--, *Communitas: the origin and destiny of community*. Roberto Esposito; translated by Timothy Campbell. Published: Stanford, Calif.: Stanford University Press, 2010. Impreso.

--, *Terms of the political: community, immunity, biopolitics*. Translated by Rhiannon Noel Welch. New York: Fordham University Press, 2012. Impreso.

--, *Third Person. Politics of Life and Philosophy of the Impersonal*. Trans. Zakiya Hanafi. Polity Press, 2012b. Impreso.

- , "Prefacio a Categorías de lo impolítico". *Diacritics*, Vol. 39, No. 2, NEGATIVE POLITICS (Summer 2009), pp. 99-105, 107-115. The Johns Hopkins University Press, 2009.
<<http://www.jstor.org/stable/41416240>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- , "Prefacio a Categorías de lo impolítico". *Diacritics*, Vol. 39, No. 2, NEGATIVE POLITICS (summer 2009), pp. 99-105, 107-115. The Johns Hopkins University Press, 2009.
<<http://www.jstor.org/stable/41416240>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Evelin, Marcelo. *Matadouro*. Piauí, 2010. Registro en video <<http://vimeo.com/58060891>>, <<http://vimeo.com/58064140>>, <<http://vimeo.com/58069537>>, <<http://vimeo.com/58073870>>. Performance/Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Marcelo Evelin (parte 1)". *Youtube*. "Fala de Marcelo Evelin no primeiro encontro do Oxigênio, ação realizada em 2009 para pensar a sustentabilidade da produção de dança contemporânea". Iniciativa: André Fonseca, Thelma Bonavita e Cristian Duarte." Link: <<http://www.projectacultura.com.br>>. Vídeo: Leo Nabuco. Edição: Bruno Freire. Actualizado el 18 de dic. de 2009. Web. <<https://www.youtube.com/watch?v=R-XTglWL5BM>>. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , Carta abierta. 29 de Marzo de 2009. Inédita.
- Fabiao, Eleonora. "History and Precariousness: in search of a performative historiography". En: Jones, Amelia and Heathfield, Adrian (Eds.) *Perform, repeat, record: live art in history* Bristol, UK; Chicago: Intellect, 2012. Impreso.
- Fiadeiro, Joao. Página web de Atelier Re.Al. <<https://www.re-al.org/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

- Flamia, Leonardo. "Sobre Florencios e independencias". *Voces del Frente*, 9 Dic. 2015.
<<https://www.facebook.com/leonardo.flamia.5/posts/1722723844626516>>. Web. Último
acceso 17 ago. 2016.
- Foster, Hal. "An Archival Impulse". *October* (110): 3–22, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge*. Translated by A. M. S. Smith. New York:
Pantheon, 1972. Impreso.
- Franko, Mark. "Repeatability, Reconstruction and Beyond." *Theatre Journal* 41 (1): 56–74,
1989. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. Cambridge: Cambridge University Press,
1993. Impreso.
- , "Editor's Note: The Choreographic Identity in Question". *Dance Research Journal*, Volume
43, Number 1, Summer 2011, pp. V-vi. Cambridge University Press, 2011. Impreso.
- , *Dancing modernism/performing politics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
Impreso.
- Franko, Mark, Richards, Annette (Eds.). *Acting on the past: historical performance across the
disciplines*. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 2000. Impreso.
- Freyre, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Ilustrações Cícero Dias e Antônio Montenegro.
Primera edición 1933. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992. Impreso.
- Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires:
Tinta Limón, 2015. Impreso.
- Garcés, Marina. "¿Qué podemos hacer? O sobre las intimidades de la crítica Marina Garcés".
En: *Art and Contemporary Critical Practice*. Londres, VienaBerlín: Verlag Turia + Kant,
2010. Impreso.

- , "¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico actual". Abril de 2008. <<http://eipcp.net/transversal/0808/garces/es>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Honesty with the real".
<<http://aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/18820>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Encarnar la crítica". 2006. <<http://eipcp.net/transversal/0806/garces/es>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- , *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, S.L, 2013. Impreso.
- Gerald Raunig and Gene Ray (eds). *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing Institutional Critique*. CC: The editors & authors. London: MayFlyBooks, 2009.
- Gigena, María Marta. "Promesa de otros cuerpos. Tema y variaciones para la danza presente".
Revista Figuraciones. N° 4, oct.2008 (semestral).
<<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=68&idn=4&arch=1#>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- Godfrey, Mark. "The Artist as Historian". *October Magazine*. Spring 2007, No. 120, 140-172.
Posted Online April 9, 2007. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2007. Impreso.
- Greenberg, Clement. *Modernist painting. En Art in theory 1900-1990. An anthology of changing ideas*. Ed. Charles Harrison and Paul Wood. Oxford, Cambridge, Massachusetts: Blackwell, 1993. Impreso.
- Gregos, Katerina Gregos. "Is The Past Another Country?". *Fungus Contemporary: Manifesta Journal*, n°13, pp. 33-42. <http://www.manifestajournal.org/sites/default/files/issues-pdf/mj13-fungus-contemporary/MJ-13_3.pdf>. Web. Último acceso 26 Mar. 2017.

- Greiner, C; Katz, H. *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. Sao Paulo: Anna Blume, 2005. Impreso.
- Groys, Boris. *Comrades of Time*. *E-Flux*, 2009. <<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Gullar, Ferreira. "Teoria do Não-Objeto" (1959). En: *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Impreso.
- Gutiérrez, Miguel. *Don't you want me*. <<http://www.youtube.com/watch?v=PU3TuY-2b2s>>. Video. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Haberly, David T. *Three Sad Races, Racial Identity and National Consciousness, in Brazilian Literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1983. Impreso.
- Hardt, M; Negri, A. *Commonwealth*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2009. Impreso.
- Hardt, M. Y Negri, Tony. *Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio*. Buenos Aires: Debate, 2004. Impreso.
- Hardt, Yvonne. "Staging the Ethnographic of Dance History: Contemporary Dance and Its Play with Tradition". *Dance Research Journal*, Volume 43, Number 1, Summer 2011, pp. 27-42. Impreso.
- Hernández Holz, Ayara. *Una multitud singular*. Montevideo, 2011. <<http://unamultitudsingular.blogspot.com/>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- Hewitt, Andrew. *Social choreography: ideology as performance in dance and everyday movement*. Durham, [NC]: Duke University Press, 2005. Impreso.
- Hildebrandt, Antje. *The End of Choreography. A provocation by Antje Hildebrandt*. Commissioned by *Bellyflop Magazine* and presented at *Cue Positions Symposium* on

- November 23th 2013, Chisenhale Dance Space. <<http://vimeo.com/80257439>> . Web.
Último acceso 25 Mar. 2017.
- Holmes, Brian. *Manifiesto afectivista*.
<<https://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>>. 2010. Web.
Último acceso 17 Ago. 2016.
- Honneth, Axel. *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Traducción Manuel Ballester. Barcelona, Editorial Crítica: Barcelona 1997.
Impreso.
- Humphrey, Doris. *The art of making dances*. New York: Rinehart, 1959. Impreso.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York;
London: Routledge, 1995. Impreso.
- Ingvartsen, Mette, "On the importance of expanded choreography", en *Everybody's Toolbox*.
<<http://www.everybodystoolbox.net/?q=node/169>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Itaú. "Nova Objetividade Brasileira". En *Enciclopedia Itaú Cultural*.
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3764/Nova-Objetividade-Brasileira>>. Web.
Último acceso 25 Mar. 2017.
- Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1992. Impreso.
- Kac, Eduardo. "El arte transgénico". *Electronic Almanac*, Vol. 6, N. 11, 1998.
<<http://www.ekac.org/transgenico.html>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Katz, Helena. *Um Dois Três: a dança é o pensamento do corpo*. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005. Impreso.

--, Entrevista a Helena Katz. *Dance Biennale*, 9 de junio de 2012.

<<https://www.youtube.com/watch?v=fDxnh4IUh4k>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, Sobre el Grupo Corpo. Mail de difusión. Auditorio SODRE, Montevideo, Uruguay, 2016.

Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Katz, Helena; Greiner, Christine. “Por uma teoria do corpo mídia”. En Greiner, C.

O corpo: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. (p. 125-133). Impreso.

Kester, Grant. *Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. En: Theory in Contemporary Art Since 1985*. Edited by Zoya Kucor and Simon Leung Blackwell, 2005. Impreso.

Klein, G. “The Subversive Mainstream”, *Body.con.text*. Berlín: The yearbook of ballet international/tanz aktuell, 1999. Impreso.

Kolb, Alexandra. “Current Trends in Contemporary Choreography: A Political Critique”. *Dance Research Journal*, Volume 45, Number 3, December 2013, pp. 29-52. Impreso.

Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, Vol. 8. (Spring, 1979), pp. 30-44. Publicado por The MIT Press. URL: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2870%28197921%298%3C30%3ASITEF%3E2.O.C0%3B2-Y>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

Kunst, Bojana. “On the temporality of the making”. *Manifesta Journal*, No. 149–150, vol.

XXVII (Autumn 2012) of *Maska, Performing Arts Journal*.

<<http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/project-horizon-temporality-making#>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

- , "Performing the other body". *Eurozine*. <<http://www.eurozine.com/articles/2003-03-20-kunst-en.html>> . Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- , 'On Potentiality and the Future of Performance'. *Maska*. Unpublished conference paper. Ljubljana: EDA/Maska, 2008. Inédito.
- Kunsch, Graziela. "O que a Tarifa Zero, os bancos e as concessionárias de automóveis poderiam ter em comum mas ainda não têm". *Naocaber*. Publicado el 30 de enero de 2015. <<https://naocaber.org/blog/2015/01/30/o-que-a-tarifa-zero-os-bancos-e-as-concessionarias-de-automoveis-poderiam-ter-em-comum-mas-ainda-nao-tem/>>. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , Paga o pato. *Twitter* Graziela Kunsch. Imagen.
- La Nación. "Manifestación pro-Impeachment". *La Nación*. <www.lanacion.com.ar>. Imagen. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid: Siglo XXI, 2007 (v.o. 1991). Impreso.
- Leigh Foster, S. *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University of California Press, 1986. Impreso.
- Lepecki, André. *Of the presence of the body. Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan UP., 2004. Impreso.
- . *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. London: Routledge, 2006. Impreso.
- , "The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal*, Volume 42, Number 2, Winter 2010, pp. 28-48. Impreso.
- , "Mutant enunciations". *TDR*, 50:4, Winter, 2006b. (17-21). Impreso.
- , Coreopolítica e coreopolicía. *Ilha*. V.13, n.1., p.41-60, jan/jun (2011) 2012. Impreso.

Lepecki, A. y Joy, Jenn (Eds.) *Planes of Composition Dance, theory and the global*. Calcuta: Seagull Books, 2009. Impreso.

López Petit, Santiago. *Breve tratado para atacar la realidad*. 1A Ed. Buenos Aires: Editorial Tinta Limón, 2009. Impreso.

–, *¿Y si dejáramos de ser ciudadanos? Manifiesto por la desocupación del orden*.

<<http://www.ub.edu/catedrafilosofiacontemporanea/sites/all/images/files/Petit.pdf>>. S/f.

Web. Último acceso 17 de Ago. 2016.

Lorey, Isabell. *Governmentality and Self-Precarization. On the normalization of cultural producers*. Translated by Lisa Rosenblatt and Dagmar Fink. 2006.

<<http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

--, “El gobierno de los precarios”. Introducción. Trad. Raul Sanchez Cedillo.

<<http://www.traficantes.net/noticias-editorial/adelanto-del-libro-de-isabell-lorey-el-gobierno-de-los-precarios>>. 2009. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

Lucas, Legume. "O Movimento Passe Livre acabou?". *Passapalavra*. Publicado el 8 de abril de 2016. <<http://passapalavra.info/2015/08/105592>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press, 1998. Impreso.

Massumi, Brian. “Sensing the virtual, building the insensible.” From *Hypersurface Architecture*, Stephen perrilla. *Architectural design*. Profile no.133, vol. 68, no. 5/6, May-June 1998, pp.16-24. Impreso.

McFee, Graham. *Understanding Dance*. New York: Routledge. 1992. Impreso.

Meireles, Flavia. "Re: little help". Recibido por Lucía Naser el 22 de enero de 2016.

Comunicación por mail.

Melville, Herman. *Bartleby*. Undetermined: Utrecht, 1969. Impreso.

Mignolo, Walter. "La colonialidad: la cara oculta de la modernidad". Barcelona: Cosmópolis, 2001. Impreso.

Ministerio de Cultura de Brasil (MinC). *MinC*, Sitio Web oficial.

<<http://www.cultura.gov.br/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, Plan Nacional de Cultura. *MinC*. <<http://www.cultura.gov.br/plano-nacional-de-cultura-pnc->>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "Plan Cultura Viva". *MinC*. Información sobre el programa.

<<http://www.cultura.gov.br/cultura-viva1>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "Pontos de Cultura". *MinC*. Información sobre el programa.

<<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "Vale Cultura". *MinC*. Información sobre el programa. <http://www.cultura.gov.br/o-dia-a-dia-da-cultura/-/asset_publisher/waaE236Oves2/content/vale-cultura-meta-propoe-atender-3-milhoes-ate-2020/10883?redirect=http%3A%2F%2Fwww.cultura.gov.br%2Fo-dia-a-dia-da-cultura%3Fp_p_id%3D101_INSTANCE_waaE236Oves2%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dnormal%26p_p_mode%3Dview%26p_p_col_id%3Dcolumn-1%26p_p_col_count%3D1>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "Balance de la Secretaría de Ciudadanía y Diversidad Cultural". *MinC*, 2015.

<<http://minc.redelivre.org.br/jaiminho/eyJpZCI6MTYzLCJ2aWV3IjojZW1haWwifQ/>>.

Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Monteiro, Paulo Cezar. Black Bloc Brasil: "Hacemos lo que otros tienen miedo de hacer".

Ciabrio. Publicado el 20 de Ago. 2013. <<http://cinabrio.over-blog.es/article-anarquismo-o-guerrilla-urbana-black-bloc-brasil-120380410.html>>. Web. Último acceso 25 Mar.

2017.

- Moraes, Gutiérrez, Parra, Albuquerque, Tible, Schavelzon. *Junho potencia das ruas e das redes*. Sao Paulo: Friedrich Ebert Stifun, 2014. Impreso.
- Morais, Neto. João Batista de. *Caetano Veloso e o lugar mestiço da canção*. Tese Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2008. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Moreau, Arthur. “The Hot One Hundred Choreographers de Cristian Duarte”. *Idança*. Publicada el 8 de Marzo de 2012.
<<http://idanca.net/7x7-the-hot-one-hundred-choreographers-de-cristian-duarte/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Moreiras, Alberto. *The exhaustion of difference: the politics of Latin American cultural studies*. Durham: Duke University Press, 2001. Impreso.
- , *Línea de sombra. El no sujeto de lo político*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006. Impreso.
- Mota, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. Sao Paulo: Editora Ática, 1978. Impreso.
- Moura Melo, Luciana Maria de. “O mestiço como símbolo nacional: um estudo comparativo do pensamento de José Vasconcelos e Paulo Prado”. *UFG*.
<https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/30_-_O_Mesti%C3%A7o_Como_S%C3%ADmbolo_Nacional.pdf>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Movimento Passe Livre. <<http://tarifazero.org/mpl/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , Por una vida sin catracas. *Página web de MPL*. Imagen.
- Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000. Impreso.

Naser, Lucía. "Independentes de quê: indigestão cultural nos corpos da dança". *Idança*.

Publicado el 11 de enero de 2016. <<http://idanca.net/independentes-de-que-indigestao-cultural-nos-corpos-da-danca/>>. Web. Último acceso 28 Mar 2017.

–, "Desincronización obliterante: El desaparecimiento como coreografía de la anti-negación". *la diaria*. Montevideo, 28 de agosto de 2013. Impreso.

–, *Coletivos artísticos brasileiros: um estudo de casos sobre discurso e subjetividade política nos processos colaborativos em artes*. Disertación de Maestría en Artes Escénicas, Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2009. 247 f.:il. Inédito.

--, *Cuerpos Rabiosos. Recorrido por 5 obras de Tamara Cubas*. Inédito.

Negri, Toni. "Para una definición ontológica de la multitud". *Revista Multitudes* nº 9, pp. 36-48: Paris: Multitudes, 2002. Impreso.

Noletto, R. da S. "'Eu sou uma fruta 'gogóia', eu sou uma moça': Gal Costa e o Tropicalismo no feminino". *Per Musi*. Belo Horizonte, n.30, 2014, p.64-75. Impreso.

Nomad Dance Academy. *The present*. LokomoTiva Centre for New Initiatives in Arts and Culture. Macedonia, 2011/2012. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Novack, Cynthia J. *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1990. Impreso.

Oiticica, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Impreso.

--, "Tropicália". *Recine: revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo* 3 (3): 140-141, Diciembre de 2006. Impreso.

- , "Esquema Geral da Nova Objetividade". 1967. <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade#sthash.TwBk8xqp.dpuf>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- , "Bases fundamentais para uma definição do 'Parangolé'", 1964. En: *Programa Hélio Oiticica*, Nº tomo: 0035/64. <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- , "O objeto – Instâncias do Problema do Objeto", 1968. En: *Programa Hélio Oiticica*, Nº tomo: 0130/68. <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- , "O objeto na Arte Brasileira nos anos 60", 1977. En: *Programa Hélio Oiticica*, Nº tomo: 0101/77. <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- Olivera, Ana de. "Marginalia". *Tropicalia*. <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Impreso.
- , *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006. Impreso.
- Passapalavra. "20 de junho: a Revolta dos Coxinhas". *Passalapavra*. <<http://passapalavra.info/2013/06/79726>>. Web. Último acesso 25 Mar. 2017.
- Peschanski, João Alexandre. "Motivos econômicos pelo transporte público gratuito". *Blog da Boitempo*. Publicado en 06/10/2013. Publicado originalmente en Brasil de Fato, el 15 de julio de 2011. <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/06/10/motivos-economicos-pelo-transporte-publico-gratuito/>>. Último acesso 21 Abr. 2016.

- Peter Pál Pelbart. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Traducido por: Santiago García Navarro y Andrés Bracony. 1a ed. Buenos Aires: Tinta Limón, 2009. Impreso.
- Peveroni, Gabriel. Entrevista a Tamara Cubas. *Caras y Caretas*. 29 de Diciembre de 2011. Impreso.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993. Impreso.
- Pinker, Steven. *The blank slate: the modern denial of human nature*. New York: Viking, 2002. Impreso.
- Pronzato, Carlos. *Por uma vida sem catracas, MPL | SP*. Publicado el 25 feb. 2014. Lamestiza Audiovisual, Brasil, 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=UNBm-dt2LRs>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Rainer, Yvonne. *Manifiesto del No*. New York, 1965. Impreso.
- , *Trio A. The mind is a muscle*. Judson Church, 22 de Mayo de 1966. Performance.
- Rancière, Jacques. *The emancipated spectator*. London; Verso, 2009. Impreso.
- , *Disagreement: politics and philosophy*. Traducido por by Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. Impreso.
- , *The ignorant schoolmaster: five lessons in intellectual emancipation*. Traducción e introducción Kristin Ross. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1991. Impreso.
- , *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*. Traducción e introducción Gabriel Rockhill. London: Continuum, 2004. Impreso.
- , *Aesthetics and its discontents*. Traducido por Steven Corcoran. Malden, MA: Polity Press, 2009. Impreso.

--, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London-New York: Continuum, 2010.

Raunig, Gerald y Ray, Gene Ray (eds). *Art and Contemporary Critical Practice Reinventing*

Institutional Critique. MayFlyBooks. <www.mayflybooks.org> in 2009. CC: The editors & authors, 2009. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Read, Justin. "Alternative Functions: Oscar Niemeyer and the Poetics of Modernity". *Modernism/modernity*, Volume 12, Number 2, April 2005. Impreso.

Revista Forum. "Protesto ou micareta? Veja vídeos da manifestação pró-impeachment em Brasília". Publicado el 14 de março de 2016. <<http://www.revistaforum.com.br/2016/03/14/de-oracao-a-micareta-veja-videos-da-manifestacao-pro-impeachment-em-brasil>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

–, "Falta profundidade política, mas sobra animação. Ato na capital do país contou com trio elétrico, coreografias e exaltação ao deputado Jair Bolsonaro". *Revista Fórum*. Publicado el 14 de Marzo de 2016. <<http://www.revistaforum.com.br/2016/03/14/de-oracao-a-micareta-veja-videos-da-manifestacao-pro-impeachment-em-brasil>>. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, *Héroes contra la corrupción*. <www.revistaforum.br>. Imagen.

Rezende, Sérgio. *Guerra de Canudos*. Brasil, 1997. <<https://www.youtube.com/watch?v=P4OYhj7Io0E>>. Video.

Ribeiro, Darcy. *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. Segunda edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Impreso.

--, *Mestiço é que é bom!*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Revan, 1996. Impreso.

Ribeiro, Sheila. "Re: little help". Recibido por Lucía Naser el 20 de enero de 2016. Comunicación por mail.

- Rocha, Deborah. “Estrangeiro do Piauí”. *Idança*. Publicado el 8/01/2009.
<<http://idanca.net/estrangeiro-do-piaui/>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Rockship, Fábio. *O despertar do Brasil. #Vemprarua - Manifestações em Junho de 2013*.
<<https://www.youtube.com/watch?v=sh0My2MdalA&t=450s>>. Web/ Video
documental. Último acceso 12 Abr. 2016.
- Roelstraete, Dieter. “The Way of the Shovel: On the Archeological Imaginary in Art”. *E-Flux*,
2009. <<http://www.e-flux.com/journal/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>> . Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Rojo, Paz. *Dejar de, dejar ser*. Inédito. Cedido por la artista.
--, “¿Y si dejamos de ser artistas?”. <<http://teatropradillo.com/events/y-si-dejamos-de-ser-artistas-4/>>. 2013. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- Rolnik, Suely. “Subjetividade Antropofágica”. En *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*. Editado por Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa. Edición bilingüe (português/inglés), *XXIVa Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundación Bienal de São Paulo, 1998. Impreso.
- , “Beyond the Identity Principle: the Anthropophagy Formula”, *Parkett*, nº 55, 1999. Impreso.
- , “Antropofagia zombie”, *Brumaria*, nº 7, 2006. Impreso.
- , *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006. Impreso.
- , “Geopolítica del chuleo”. En Josu Larrañaga Altuna y Aurora Fernández Polanco (eds.), *Las imágenes del arte, todavía*. Cuenca: U.I.M.P, 2006. Impreso.

--, "El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia". _

<<http://www.arteleku.net/secciones/enred/zehar/zehar2/51/Rolnik.pdf>>. Web.

Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "El retorno del cuerpo que sabe". *Encuentro HIPP*. 13 de enero de 2013. Sesc Vila Mariana,

Sao Paulo, Brazil. En: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik/2085-enc13-keynote-rolnik>>. Video/Web.

Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "Archive for a Work-event: Activation of the Bodily Memory of the Poetics of Lygia Clark and its Context". *Fungus in the Contemporary, 7. Manifesta Journal Around Curatorial Practices #13*. SPECULATION. P. 72-82. Impreso.

--, "Subjetividade Antropofágica". En *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*.

Editado por Paulo Herkenhoff & Adriano Pedrosa. Edición bilingüe (português / inglés), XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundación Bienal de São Paulo, 1998. Impreso.

--. *Archive Mania*. DOCUMENTA (13): 100. Notizen - 100 Gedanken, Sauerländer, Katrin.

Documenta 13th: 2012: Kassel, Germany) Ostfildern: Hatje Cantz, 2011. Impreso.

Rolnik, S.; Guattari, Félix . *Molecular Revolution in Brazil*. Nova York: Semiotext/MIT, 2007.

Impreso.

Romão, Cesar. "Resgate da auto-estima do Brasileiro". 2004.

<<http://www.cesarromao.com.br/redator/item7493.html>>. Web. Último acceso 25 Mar.

2017.

- Roncallo Dow, Sergio. "El Arte Transgénico: debates y perspectivas (una lectura ético-política)". *El Artista*, 2008. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87411107007>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Rosa, Cristina. "Performing Braziliannes through Dance". En *Performing Brazil: essays on culture, identity and the Performing Arts*. Eds. Severino J. Albuquerque, Kathryn Bishop-Sánchez. Madison, Wisconsin; London, England: The University of Wisconsin Press, 2015.
- Roubaud, Luísa. "Este Brasil não é o do samba, das palmeiras e dos sabiás. En: *Público*. 8 de Diciembre de 2011. <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/este-brasil-nao-e-o-do-samba—das-palmeiras-e-dos-sabias-23562261>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Sader, Emir. *El nuevo topo: los caminos de la izquierda latinoamericana*. Buenos Aires: Siglo XXI CLACSO, 2009. Impreso.
- Sakamoto, Leonardo. "Em São Paulo, o Facebook e o Twitter foram às ruas" en Arantes, Paulo y Schwartz, Roberto (Eds). *Cidades rebeldes. Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Editorial Boitempo-Carta Maior-Tinta Vermelha, 2014. Páginas 170-180. <<https://ujceara.files.wordpress.com/2014/01/cidadesrebeldes-passelivreasmanifestac3a7c3b5esquetomaramasruasdobrasil.pdf>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Sánchez, José. "Ética de la representación". *Artes La Revista*, N 18. Universidad de Castilla – La Mancha. Páginas 177-193. 2012. <<https://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/viewFile/24330/19873>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.
- , *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros, 2007.

--, *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA, 2008.

<http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf>. 2008. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Sánchez, José A., Conde-Salazar, Jaime; *Cuerpos Sobre Blanco*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: 2003. Impreso.

Santana, Bianca y Silva, Daniela B. "17 de junho: a demanda das ruas por uma política em rede". *Brasil Post*. Publicado el 17 de junio de 2014.

<http://www.brasilpost.com.br/bianca-santana/17-de-junho-a-demanda-das-ruas_b_5503950.html>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, "No es por 0,20. Es por los derechos. Las demandas en las calles y la política en red". *Nueva Sociedad*, N° 247, septiembre-octubre de 2013.

<http://nuso.org/media/articles/downloads/3973_1.pdf>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Santone, Jessica. "Marina Abramovic's Seven Easy Pieces: Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History". *Leonardo* 41 (2): 147–52, 2008. Impreso.

Santos Cavalcante Santana. Gabriela. *Sobre Capoeira e dança cénica. Tramas e mestiçagens culturais. Dissertação de Mestrado*. Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANCA), 2013. Inédito.

Schavelzon, Salvador. "Brasil: un tercer lugar para escapar de la polarización gobierno/oposición". *Revista Alexia*. Dossier: *De Tahrir a Nuit Debout, la resaca de las plazas*. Publicado el 8 de Noviembre de 2016. <<http://revistaalexia.es/brasil-un-tercer-lugar-para-hacer-y-pensar-fuera-de-la-polarizacion-gobiernooposicion/>>. Web. Último acceso 12 Abr. 2016.

- Scherbosky, Federica. "La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida." *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, Revista anual de la Unidad de Historiografía e Historia de las Ideas INCIHUSA – CONICET / Mendoza Vol. 12 / n° 2. Mendoza, Diciembre 2010. Dossier (Páginas 23-31). Impreso.
- Schneider, Rebecca. "Performance Remains" in *Performance Research*. Vol.6, No. 2 'On Archives' London: Routledge/ Taylor & Francis, 2001. Impreso.
- Schwartz, Jorge (org). *Da Antropofagia a Brasilia: Brasil 1920-1950*. Serie "Do surrealismo à Antropofagia" Eduardo Subirats. Sao Paulo: FAAP Fundação Armando Alvares Penteado e Cosas & Naify Edições, 2002. Impreso.
- Schwartz, Wagner. *Wagner Ribot Pina Miranda Xavier Le Schwartz Transobjeto*. San Pablo, 2004. <<http://wagnerschwartz.com/webbook/performances.html>> (Performance). Registro disponible en: <http://www.dailymotion.com/video/xcgv0b_wagner-ribot-pina-miranda-xavier-le_creation>. Web / Performance. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , *Piranha*. Brasil / Francia, 2012. Performance.
- , *Pretexto*. Web Wagner Schwartz. Agosto de 2006. <<http://www.wagnerschwartz.com/pretexto.html>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , *Ah, se meu pai fosse minha mae*. Wagner Schwartz a partir de TRANS_FERVO de COMO_clube na 31a Bienal de Sao Paulo. Publicado el 11 de Nov. 2014. <<http://seteporsete.net/post-view-new.php?id=152>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Sebeok, T. *Communication measures to bridge ten millennia*. Ohio: Battelle Memorial Institute, Office of Nuclear Waste Isolation, 1984. Impreso.

Seyferth, Giralda. “Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo”.

Repensando o Estado Novo. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed.Fundação Getulio Vargas, 1999. Impreso.

Sontag, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar Straus Giroux, 1966. Impreso.

Spangberg, Marten. “The performative turn. A spectacle called democracy”. *Art museum*.

Tuesday, June 21th, 2011. En: <<http://artmuseum.pl/en/doc/video-zwrot-performatywny>>. Video. Último acceso 25 Mar. 2017.

--, “Dance is dead long live dance”. 2010.

<<http://spangbergianism.wordpress.com/2010/10/18/dance-is-dead-long-live-dance/>> . Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

–, *The performative turn. A spectacle called democracy*. Tuesday, June 21th, 2011. En:

<<http://artmuseum.pl/en/doc/video-zwrot-performatywny>>. Video/Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Spinoza, Baruch de. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición, Traducción e introducción Vidal Peña. Editora Nacional, D.L. Madrid, 1984 (4ª ed.). Colección: Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales. Título original: *Tractatus de Intellectus Emendatione (circa 1661)*.

Spivak, Gayatri. “Can the subaltern speak?”. En: *Marxism and the interpretation of Culture*.

Editado por L. Grossberg y C.Nelson. Urbana: University of Illinois Press, 1988. Impreso.

Tambutti, Susana. *Fichas de cátedra de Teoría General de la Danza*. UBA, Buenos Aires, 2009.

Impreso.

–, *Traducciones de cátedra*. Material didáctico. UBA, Buenos Aires, 2009b. Impreso.

–, *Início de uma post historia*. Teoría General de la Danza. Profesora Titular Arq. S. Tambutti.

Início de uma Posthistoria. Judson Dance Theater: 1962-66 la época de oro. 2009c. UBA.
Impreso.

TATE Museum. *Hélio Oiticica: the body of colour*. Presentación Web de la exhibición.
<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica/helio-oiticica-exhibition-guide/helio-oiticica-5>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*.
Durham, NC: Duke University Press, 2003. Impreso.

Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro Apresentacao e Critica dos Principais Manifestos Vanguardistas*. Río de Janeiro: José Olympio, 2012.
Impreso.

Terreyro Coreográfico. *Terreyro Coreográfico*.

<<https://terreyrocoreografico.hotglue.me/>>, <<https://terreyrocoreografico.hotglue.me/disseminariocoreografico>>, <<https://www.facebook.com/terreyrocoreografico/?fref=ts>>.
Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

“Thriller por la educación”. *YouTube*, subido por Wailox, 24 Junio 2011,

<<https://www.youtube.com/watch?v=MG50RDjFiRU>>. Último acceso 25 Mar. 2017.

Tiqqun. *The Theory Of Bloom*. Paris, La Fabrique Editions, 2000.
<<http://zinelibrary.info/files/newer%20Bloom%20II.pdf>>. Web. Último acceso 17 Ago. 2016.

Tropicalia. *Tropicalia*. <tropicalia.com.br>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.

Tv Brasil. "Espaço Público recebe o ministro da Cultura Juca Ferreira". Programa televisivo
Espaço Público. 29 de Julio de 2015.

- <<http://tvbrasil.ebc.com.br/espacopublico/episodio/espaco-publico-recebe-o-ministro-da-cultura-juca-ferreira>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- Vasconcelos, José. *La raza cosmica: misión de la raza iberoamericana: Argentina y Brazil*. Mexico: Espasa-Calpe Mexicana, 1966. Impreso.
- Vaneigem, Raoul. *The revolution of everyday life*. Translated into English by John Fullerton & Paul Sieveking. London: Rising Free Collective, 1979. Impreso.
- Veloso, Caetano. "If you hold a stone". *Caetano Veloso*, Río de Janeiro, 1971. Audio.
- Welles, Orson. *F for Fake* (Título original "Vérités et mensonges"). France / Iran / West Alemania, 1974. Film.
- Wikipedia. "Genkidama". <<https://es.wikipedia.org/wiki/Genkidama>>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Impeachment". <https://es.wikipedia.org/wiki/Proceso_de_destituci%C3%B3n_de_Dilma_Rousseff>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Lavajato u Operación Autolavado". <https://es.wikipedia.org/wiki/Operaci%C3%B3n_Autolavado>. Web. Último acceso 25 Mar. 2017.
- , "Caetano Veloso (1971 album)". <https://en.wikipedia.org/wiki/Caetano_Veloso_%281971_album%29>. Web. Último acceso 28 Mar. 2017.
- Williams, Gareth. *The other side of the popular: neoliberalism and subalternity in Latin America*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Žižek, Slavoj. *The ticklish subject: the absent centre of political ontology*. London; New York: Verso, 1999. Impreso.